This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

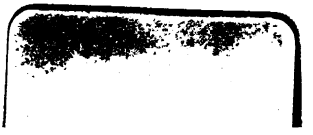
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Aufsätze über Shakespeare

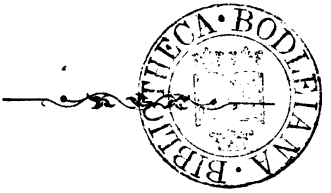
von

C. Hebler,

Professor an der Universität Bern.

13

Zweite, beträchtlich vermehrte, Ausgabe.



Bern.

Verlag der J. Dalp'schen Buchhandlung (K. Schmid).

1874.

Malone S. 342.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

I. Shakespeare in seinen Werken 1

II. Othello, der Mohr von Venedig 24

1. Die Charaktere 24

Othello — 25; Desdemona und Brabantio — 32; Jago — 41; die übrigen Personen — 60; Analogieen und Contraste — 63

2. Der Gang der Handlung 66

III. Hamlet, Prinz von Dänemark 83

1. Der Stoff in seinen frühern Gestalten . . . 84

Entfernte Parallelen — 84; Saxo — 88; Belleforest — 96; der englische Uebersetzer — 99

2. Die Tragödie 102

Das Ganze — 102; Einzelnes: Hamlet's Mißgeschick — 124; Wittenberg — 133; der Geist — 135; die Schreibtafel — 137; Ophelia — 139; die Spione — 142; Sein oder Nichtsein — 143

IV. Zwei Komödien 149

1. Maaß für Maaß 149

2. Ein Sommernachtstraum 158

V. Miscellen 177

1. Troilus und Cressida 177

2. Zum Othello und zum Macbeth 183

3. Die vierzehn Komödien 189

Seite

In der zweiten Ausgabe hinzugekommen (s. Vorwort S. XI):

VI. Ueber den gegenwärtigen Stand der Hamlet-Frage 200
1. Der Fehler des Helden (Goethe) 201
2. Der Fehler des Dichters (Rümelin) . . . 208
Der Sagen-Hamlet und der subjective — 208; Sein oder Nichtsein — 216
3. Der Fehler der Kritik (Werder) 228
Die unlösbare Aufgabe — 228; Da steht ihr, Oheim! — 247; der verstellte Wahnsinn — 253; die Selbsterkenntniß und ein Zahlenbeweis — 263

VII. Shakespeare und die Philosophie . . . 279

Vorrede.

Sprach- oder geschichtsforschende Arbeiten über Shakespeare dürfen sich heutzutage eine günstigere Aufnahme versprechen, als specifisch ästhetische. Daß sich nun die letztern auf die erstern stützen und, in ihrer Weise, auch der Genauigkeit, die man von diesen erwartet, befleißen sollen, ist die gerechteste Forderung, und ich habe mich bestrebt, ihr in meinem Theile nachzukommen. Aber abgeschlossen kann die Shakespeare-Aesthetik ja schon eben darum nicht sein, weil sie von jener andern Seite immer neue Nahrung und Anregung erhält. Also wenigstens grundsätzlich wird sich gegen das Erscheinen einer neuen dahin einschlagenden Schrift nichts einwenden lassen. Ueber die Berechtigung der vorliegenden freilich muß ich den Kennern zu entscheiden überlassen.

Einige der nachfolgenden Aufsätze verlangen noch eine speciellere Bevorwortung. Nro. I ist ein zur Feier des 23. April d. J. in der Aula unserer Hochschule geschriebener, aber nicht gehaltener Vortrag; auch im Drucke zunächst für die, welche ihn gehört haben würden, bestimmt, kann er zugleich die Stelle einer allgemeinen Einleitung, zu meiner Schrift versehen. Der erste Abschnitt von Nro. II ist schon im Neuen Schweizerischen Museum, 1863 er-

ſchienen; ich wage es, den Aufſatz den Freunden des Dichters wiederanzubieten, da er wohl nur wenigen derſelben zu Geſicht gekommen. Noch umfangreicher iſt leider meine dritte Nummer ausgefallen; aber es iſt ja für den heutigen Leſer ſchon Glückes genug, wenn ihm nur eine Abhandlung, nicht ein Buch, über den Hamlet geboten wird. Um der Kürze willen habe ich hier wie in der ganzen Schrift meine zahlreichen Vorgänger nicht ſo oft genannt, als ich ſonſt gern gethan hätte; manche haben mir aber auch nicht zu Gebot geſtanden; beſonders hinſichtlich der engliſchen Ausleger war ich ganz auf meine eigenen Hülfsmittel angewieſen.

Eben jedoch, wie ich die Feder aus der Hand legen zu dürfen glaube, erſcheinen im Morgenblatt anonyme „Shakeſpearestudien eines Realiſten“, welche mir zu wohl gefallen, als daß ich der Verſuchung widerſtehen könnte, mit ihrem Verfaſſer noch wenigſtens auf die meine Schrift näher angehenden Punkte ſeiner Arbeit einzutreten. Wenn der Widerwille gegen „äſthetiſche Salbaderei“ und gegen bloße „philoſophiſche Phraſe“, wenn die Bemühung, ob der Größe des Dichters die Bedingungen und Schranken ſeines Wirkens nicht zu überſehen — wenn dieß vor Allem es iſt, was hier den „Realiſten“ macht, ſo darf ich mich gleichfalls einen ſolchen nennen. Uebrigens hält ſich meine Arbeit im Ganzen dieſſeit der Grenzen, wo die des „Realiſten“ beginnt, indem ſie ſich nicht ſowohl, wie dieſe, mit dem Dichter im Allgemeinen und mit Kritik im engern Sinne, als vielmehr nur mit einzelnen Werken und deren Auslegung befaßt. Hier kommt es wohl am meiſten auf denjenigen Realismus an, welcher in ſorgfältigem Zuſammenhalten der Werke mit ihren Quellen beſteht — ein kräftiger Schutz und Selbſtſchutz gegen willkürliche Einlegerei, wie zugleich der einzige ſichere Weg

um die Entstehung dieser Werke einigermaßen zu begreifen und das eigenthümliche Verdienst ihres Dichters zu würdigen.

Der „Realist" macht sich unter Anderm über das Suchen der „deutschen Professoren" nach den „Grundideen" unserer Dramen lustig. In der That, die Gründlinge des Shakespeare'schen Parterre schnappten nach andern Dingen, und — ohne mich weiter auf deren Autorität stützen zu wollen — auch der Aesthetiker darf nie meinen, mit der Zurückführung eines solchen Werkes auf eine allgemeine Idee (Begriff oder Lehre) den Kern desselben herauszuschälen. Kunst (wie Natur) ist weder Kern noch Schale, Alles ist sie mit Einem Male, nur Philister begnügen sich mit — dem Kerne. Ich trete der Polemik des „Realisten" in diesem Punkte völlig bei, indem ich es als selbstverständlich betrachte, daß er damit nicht verwehren will, eine innere Einheit anzuerkennen und nachzuweisen, wo und in welcher Form sie wirklich vorhanden ist, ja auch fernerhin von einer Grundidee zu reden, wofern man weiter nichts im Schilde führt, als dieß, den Hergang, den der Dichter dargestellt, oder den Gesichtspunkt, unter dem er seinen Stoff aufgefaßt, oder die Stimmung, worin er gedichtet hat, im Allgemeinen anzugeben. Selbst Goethe, so entschieden er sich gegen das übliche Ideenfischen in des Sophokles und seinen eigenen Werken ausspricht und es in demselben Sinne sicher auch in Betreff Shakespeare's verwarf, scheut sich doch hinwieder nicht, diesem nachzurühmen: „Schwerlich wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zu Grunde liegt und im Ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen läßt." Hier ist also sogar der verpönte Ausdruck „Begriff" gebraucht, der nur in der ihm hier von Goethe gegebenen, ohne Zweifel mit dem Obigen übereinstimmenden Bedeutung unanfechtbar ist. „So geht," fährt

Goethe nämlich fort, „durch den ganzen Coriolan der Aerger durch, daß die Volksmasse den Vorzug der Bessern nicht anerkennen will“ u. s. w. Ein Begriff, der auch wohl Aerger sein kann, ist ebendamit kein Begriff in dem abstracten Sinne, an welchem sich der Aesthetiker zu stoßen hätte. — Nur beiläufig, weil denn doch von den Gründlingen die Rede war, die Bemerkung, daß mir der „Realist“ den Gegensatz zwischen den beiden Bestandtheilen des Shakespeare'schen Publicum's, Adel und Volk, sowie die Abhängigkeit des Dichters von denselben etwas zu übertreiben scheint. Wie jene doch Gemeinsames genug hatten, um sich an eben denselben Dingen zu ergötzen, so gab hinwieder gerade ihr Gegensatz dem Dichter eine gewisse Unabhängigkeit, ähnlich wie die Zweiheit der Kammern einem constitutionellen Fürsten — wiewohl in England der König selbst einen Theil des Parlaments ausmacht und etwas Aehnliches von unserm Dichter im Verhältniß zu seinem Publicum gilt.

Zwei Forderungen, woran der „Realist“ unsern Dichter mißt, möchte ich noch etwas strenger auseinander halten: den Anschluß an die wirkliche, vergangene oder noch gegenwärtige, Welt, wie sie sich unserer heutigen besten Kenntniß und Einsicht darbietet, und das folgerichtige Festhalten an der einmal, wenn auch vielleicht noch so willkürlich, gewählten Grundlage. Ich bestreite nicht, daß der Realismus auch im erstern Sinne seine gute Berechtigung in der dramatischen Poesie und ihrer geschichtlichen Fortentwicklung hat, und daß hier dem Shakespeare'schen Genius eine Schranke gezogen ist. Hinwieder aber können wir uns im Theater z. B. ein nach unsern Begriffen abenteuerliches Gesetz, wie das in „Maaß für Maaß“, oder die Verhältnisse im „Kaufmann von Venedig“ ebenso gut gefallen lassen, als andere wunderliche oder sogar wunderbare Voraussetzungen, gegen

welche bei'm „Sommernachtstraum" auch unser Realist nichts einwendet, und welche sich im „Sturm" auch mit ernsten und rührenden Hergängen sehr wohl verträglich zeigen. Eine so strenge Scheidung, wie sie der „Realist" zwischen Phantasie- und wirklicher Welt macht, läßt sich in Werken der Phantasie kaum durchführen. Haben wir uns doch selbst bei den geschichtlichen Dramen, z. B. den römischen, in erster Linie rein nicht um dasjenige Rom zu bekümmern, welches uns ein Mommsen kennen lehrt, sondern nur um das, in welchem uns Shakespeare herumführt, und also auch nur solche Widersprüche zu rügen, in welche sich der Dichter mit diesem seinem eigenen Rom verwickelt. Ich verkenne hiermit gar nicht das Recht des „Realisten" auch in diesem Punkte gegenüber denen, welche den großen Dichter überflüssigerweise auch als Geschichtschreiber bewundern zu müssen glauben. So viel jedoch wird man ohne Uebertreibung sagen können, daß Shakespeare mit seinen vaterländischen Dramen das Leben seines Volkes in ähnlicher Weise verklärt und verewigt habe, wie Goethe mit seinen Dichtungen sein eigenes. Ferner, daß er die politisch-geschichtlichen Stoffe in geringerem Maaße, als Goethe und Schiller, verhäuslichte. Im Egmont z. B. ist zwar wohl die Rede von dem Helden von Gravelingen, aber zu Gesicht bekommen wir nur denjenigen, von welchem er selbst zu Klärchen sagt: „das ist dein Egmont!" Sogar im Wallenstein ist der Pulvergeruch stark mit häuslicher Atmosphäre versetzt. — Den größeren Realismus Goethe's in der ersteren der vorhin unterschiedenen Bedeutungen des Worts, sowie auch im Sinn der folgenden treffenden Stelle gestehe ich unbedingt zu: „Shakespeare zeichnet die psychologischen Urphänomene, die in der Wirklichkeit in solcher Reinheit und Stärke nicht vorkommen, Goethe die complicirteren Gebilde des realen gesellschaftlichen Lebens."

Aber der „wunderbare Verwandlungsprozeß der Handlung," welchen der „Realiſt" dem deutſchen Dichter mit gutem Grunde nachrühmt, iſt doch auch mit einer entſprechenden Verengerung der Stoffwelt und näheren Heranziehung an die große Perſönlichkeit des Dichters verbunden.

Bei'm Othello widerſpreche ich den „Shakeſpeareſtudien" nicht, wenn ſie die plötzliche Erſetzung des Mohren durch Caſſio unmotivirt und Desdemona's Freudenbezeugung darüber ungereimt finden. Wenn hingegen die Ermordung Emiliens durch Jago „eine von ſeinem Standpunkt aus und für ſeinen Charakter unbegreifliche Handlung" genannt wird, ſo habe ich die Antwort auf dieſen Einwurf noch in meine Schrift ſelbſt (S. 58) eingeſchoben, nicht ohne zugleich meine eigene frühere Anſicht zu verbeſſern *). Die Worte: „Es konnte ja nichts gegen ihn (Jago) aufgebracht werden, als daß er Othello's Eiferſucht rege gemacht habe, was noch lange kein Capitalverbrechen war," werden zur Beſtätigung und Erläuterung einer vorhin gemachten Bemerkung dienen. Einmal handelt es ſich hier nicht um bloße Eiferſuchtserregung, ſondern auch um Mitſchuld an Mord, und nicht um rein gerichtliche, ſondern auch um ſonſtige Ahndung. Ferner, woher weiß der „Realiſt", was in unſerer Tragödie ein Capitalverbrechen iſt, als aus ihr ſelbſt, d. h. den Aeußerungen und dem Verhalten der dramatiſchen Perſonen? Er ſchließt: weil, nach „realem" Criminalrecht, Jago kein Capitalverbrechen begangen hat, handelt er, beziehungsweiſe ſein Dichter, kopflos; ich halte

*) Jede andere Stelle hingegen, worin ich mit dem „Realiſten" zuſammentreffe, lautete ganz ebenſo wie jetzt, ſchon ehe die „Shakeſpeareſtudien" herauskamen, was ich beſonders wegen S. 18, Z. 12 ff., vgl. Morgenblatt v. 29. Jan. 1865, bemerke. (Nachträgliche Anmerkung.)

folgenden Schluß für billiger und richtiger: weil Jago nur unter der Einen Voraussetzung nicht kopflos handelt, daß er den Kopf ohnehin schon verwirkt hat, so wird sich dieß so verhalten.

Die Hamletsage, erklärt der „Realist", habe der Dichter, dem Stoffe zuwider, zum Gefäß seiner eigenen Lebensweisheit machen wollen. Eine so selbstständig persönliche Tendenz ist diesem Dramatiker sonst fremd. Zwar daß der Hamlet eine gewisse Ausnahme unter den Shakespeare'schen Dramen bilde, und nicht zum Wenigsten durch eine persönliche Färbung, habe ich selbst hervorgehoben; aber etwas Anderes ist es, dieses Persönliche, noch dazu die Lebensweisheit des Dichters, für den beabsichtigten Hauptinhalt des Werkes zu erklären. Schon das Persönliche des Helden pflegt von den neueren Auslegern mehr als billig betont zu werden. Der Stoff hatte schon als eine Variation des damals so beliebten Thema's der Blutrache etwas Anziehendes für den Dichter. „Schnöde Thaten, birgt sie die Erd' auch, müssen sich verrathen," dieser Ton klingt völlig ebenso stark und ursprünglich durch das Ganze hindurch, wie der andere: „Die Zeit ist aus den Fugen, Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam." Wenn uns moderne Leser am meisten das Persönliche und s. z. s. Formale: die „große That," auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist," interessirt (abgesehen jetzt von sonstigen Einwendungen des „Realisten" gegen die Goethe'sche Auffassung), so drängte sich dieß bei dem Dichter und seinem Publicum schwerlich ebenso sehr hervor. Vollends aber das Persönliche des Dichters selbst scheint mir nur als ein Secundäres mitzuspielen und nur in den dramaturgischen Gesprächen etwas selbstständiger, wiewohl auch da nicht eben auf Kosten der Sache, sich geltend zu machen. Es fehlt auch nicht an Spuren, daß sich der Dichter den wunderlichen Bluträcher

erſt allmälig näher aſſimilirt habe. Im Weſentlichen darf und muß ich jedoch einſtweilen in Betreff des fraglichen Punkts auf meine Arbeit (verglichen mit Nr. I) verweiſen. Ebenſo in Bezug auf den vom „Realiſten“ vermißten Grund von Hamlet's Verſtellung. Der Widerſpruch ſodann zwiſchen Polonius' Hanswurſtiaden und Klugheit dürfte ſo ziemlich verſchwinden, wenn man die erſteren auf Abſicht (nämlich ſich angenehm zu machen, beſonders dem Collegen, dem „Hanswurſt von König“, und ſein gutes Gewiſſen bei der Liebesangelegenheit zu zeigen) und die Klugheit auf ihr wirkliches Maaß zurückführt. Der ferner gerügte Widerſpruch zwiſchen des Laertes Schurkerei und Ritterlichkeit wäre unſtreitig vorhanden, wenn der junge Cavalier nicht zugleich ein Brauſekopf wäre, der auch nur, um den Vater und die Schweſter zu rächen, ſich ſo weit vergißt und bald genug ſeine Unthat bereut. Am wenigſten kann ich zugeben, daß der Wahnſinn Opheliens „nicht deutlich genug motivirt“ ſei. Nichts ſcheint mir deutlicher, als daß ſie deßhalb wahnſinnig wird, weil mit dem Tod des Vaters von der Hand des Geliebten ihre letzte Hoffnung auf dieſen zerſtört iſt. Ich wüßte auch nicht, wie die bezweifelte Tiefe und Innigkeit ihres Weſens und Stärke ihrer Liebe ſich, bei aller Wortkargheit, entſchiedener und rührender kundgeben könnte, als in dem letzten Geſpräch mit dem Prinzen und dem ſich daran ſchließenden Monolog. Nun aber wirklich für dieſes Jahr Hamlet und Shakeſpeare ein Ende!

Bern, Ende Dec. 1864.

Der Verfaſſer.

Vorwort zur zweiten Ausgabe.

Die zwei neuen Aufsätze sind nicht dazu geschrieben worden, um die alten wieder in Gang zu bringen, sondern die alten müssen noch einmal ausziehen, um die neuen und jungen zu begleiten, von denen zwar der kleinere hätte einstweilen daheim bleiben können, der größere aber sich nicht länger im Hause halten läßt. Wenn das nun ein Unglück ist, so ist daran niemand Anderes Schuld, als Herr Professor Werder in Berlin, durch seine letzthin veröffentlichten Vorlesungen über Hamlet. Er hat mich angegriffen, und ich habe mich vertheidigt; er hat mich vernichtet, und ich glaube noch zu leben. Noch mehr: wenn er von meiner Antwort Kenntniß nimmt, so rechne ich mit Bestimmtheit auf das Zugeständniß von seiner Seite, daß ich wenigstens seinen Hauptangriff vollständig abgeschlagen habe (S. 253 ff.). Ich werde dennoch im Nachtheil bleiben. Denn es schallt lange nicht so derb aus meinem Walde heraus, als hinein gerufen worden ist; ferner müßte ich, um mich ebenso weit hörbar zu machen, wie mein Gegner, aus meiner Ecke ja wohl mehr als zwanzigmal so laut sprechen, als er von einem Lehrstuhl und in einer angesehenen Zeitschrift der deutschen Kaiserstadt. Ich habe nicht einmal dawider etwas einzuwenden, wenn man finden sollte, meine Vertheidigung

selbst beweise, daß ich dem Angriffe die gebührende Bedeutung beilege; ich will noch hinzufügen, daß ich mir sogar dessen Herbigkeit aus einem großen Verdienste erkläre, der unverkennbaren vieljährigen Beschäftigung des Verfassers mit seinem Gegenstande, welche seine Arbeit auch dem zu andern Ergebnissen Gelangten durchaus anregend und lehrreich macht. Kurz und gut, wenn ich unser Beider Verhalten gehörig übertreiben darf —

ich werb' um seine Gunst,
Doch wirklich, seines Schmerzes Prahlerei
Empörte mich zu wilder Leidenschaft.

Ich habe indessen gesucht auch solchen Lesern etwas zu bieten, die an unserm Zwiste wenig Antheil nehmen. Die Ausführlichkeit in einigen Punkten wird sich rechtfertigen lassen, theils durch das Gewicht, welches ihnen zukommt oder beigemessen worden ist, theils durch die Hoffnung, daß sie es meinen Nachfolgern ermöglichen werde, sich desto kürzer zu fassen.

Bern, Ende Mai 1874.

C. H.

I.

Shakespeare in seinen Werken.

Wir haben seiner Zeit den hundertsten Geburtstag Goethe's nicht gefeiert. Glücklicher war der Dichter des Wilhelm Tell. Wessen sich Shakespeare an seinem Ehrentage von uns zu versehen haben würde, war mir ungewiß. Einerseits ließ der erwähnte Vorangang Gutes erwarten; andererseits — für Schiller geschmaust und getanzt worden wäre doch vielleicht nicht, wenn er uns nicht durch jenes Drama verpflichtet hätte, womit er uns die Ehre eines, bei gehöriger Bearbeitung, brauchbaren Stoffs zuerkannt hat. In dieser Ungewißheit habe ich mich entschlossen, auch von meiner Seite dazu beizutragen, daß unter den Festen, die wir alljährlich begehen, das des Genius seinen Platz behaupte. In unbillig einfacher Weise freilich ist dieß auf heute gelungen. Wenn Perikles bei Thukydides von seinen Landsleuten sagt: „Wir lieben das Schöne, mit mäßigem Aufwand, und wir philosophiren, ohne Weichlichkeit," so können wir's mit den Athenern aufnehmen; denn auch wir lieben für das Schöne nicht viel auszugeben, und auch wir lassen uns nicht geschwind durch Philosophie erweichen. Da drüben im Theater, oder vielmehr in einem stattlichern, sollten wir sitzen und eine der großen Tragödien unsers Dichters in würdiger

Darstellung über die Bretter schreiten sehen. Statt dessen haben wir uns zu Ehren des großen Komödianten in eine Aula zurückziehen müssen, die mit seiner ursprünglichen Bühne dieß gemein hat, daß sie sich in einem alten Kloster befindet. Doch mir liegt jetzt näher die andere Sorge, wie ich es angreifen soll, mich einer Aufgabe zu entledigen, deren Lösung im besten Falle nur Surrogat einer rechten Feier sein kann.

Bloßer Theatergenuß würde auch nicht alle unsere heutigen Wünsche befriedigen. Am Geburtstag eines großen Menschen genügt es uns nicht, seine Werke von Neuem zu beschauen: wir möchten uns seiner Person annähern, ihn, wie er leibte und lebte, uns vergegenwärtigen. Aber das Leben Shakespeare's geht für uns fast auf in seinen Werken. Ziehen wir alles bloß Anekdotenhafte, alles Unsichere oder gar Mythische ab, so hat seine Lebensgeschichte eine auffallende Aehnlichkeit mit der jenes berühmten Mannes, von welchem die Nachwelt soviel erfuhr: er ward geboren, er lebte, nahm ein Weib und starb. William Shakespeare wurde heute — doch nicht einmal dieser Tag ist sicher — vor 300 Jahren, in der kleinen englischen Stadt Stratford am Flüßchen Avon, in mittelmäßigen Glücksumständen geboren. Bereits Gatte und Vater, wiewohl nur wenige Jahre über zwanzig alt, begab er sich, unter Zurücklassung der Familie, nach London und wurde daselbst Schauspieler und Dichter, dann auch Miteigenthümer des Theaters, an dem er wirkte. Nach 2 bis 3 Jahrzehnten zog er sich, ein geachteter und wohlhabender Mann, von der Bühne, doch nicht vom Drama zurück, verbrachte die letzten Jahre seines Lebens wieder in der Vaterstadt, und starb dort 52jährig, am 23. April 1616. Wir feiern also zugleich seinen Geburts- und Todestag. Passend, da unser Dichter ja wirklich mit seinem Tod nur ein neues und länger dauerndes Leben, in der Nachwelt, angetreten hat. Die altchristliche Kirche ließ aus einem

ähnlichen Grunde beide Tage bei ihren Märtyrern zusammenfallen — ob nicht auch Shakespeare Etwas von einem Märtyrer war? — Sehr viel mehr als das Mitgetheilte ist uns von seinem Leben, wenn wir von dem in seinen Werken absehen, nicht bekannt.

Lassen Sie mich, anknüpfend an eben diesen Uebelstand, bei einem Gesichtspunkt verweilen, welcher tauglich scheint, unsere Erinnerung gleichmäßig nach der künstlerischen wie der biographischen Seite aufzufrischen. Die Dürftigkeit unserer Kenntnisse in der letztern Hinsicht läßt begreiflich auch in unserm Verständniß der Werke manche Lücke. Doch keine so große und fühlbare, als sie z. B. bei Goethe sein würden, wenn wir von seinem Leben ebenso wenig wüßten. Dieß könnte auffallen, da die Werke Shakespeare's, wenigstens die aus der Zeit seiner Reife, so kenntlich und bis in's Einzelnste wie kaum die eines andern Dichters den Stempel ihres Urhebers tragen, und also gerade in besonderm Maaße den Aesthetiker an den Biographen verweisen zu müssen scheinen; indessen könnte jene Eigenthümlichkeit auch rein künstlerischer Art sein. Wie es sich nun auch hiermit verhalte, die Frage, wie sich Shakespeare persönlich in seinen Werken zeige, wird unserer Aufmerksamkeit nicht unwerth sein, einer weit eingehendern, als wir ihr in einer Stunde widmen können.

Goethe — da wir ihn vor 15 Jahren vergessen haben, so werden Sie sich's gefallen lassen, daß ich wiederholt auf ihn zurückkomme — Goethe, dieser große Gelegenheitsdichter, stellt in der Regel Selbsterlebtes, Wahres in diesem engern und zugleich persönlichen Sinne des Wortes, dar. Nicht daß er wie ein kleines Subject unfähig wäre, von sich selbst loszukommen, und eben damit auch, ein ächtes Kunstwerk zu liefern, sondern umgekehrt, er ist ein so großer Mensch, daß er, um das Letztere zu leisten, fast nur sich selbst abzuzeichnen braucht. Er beschränkt sich indessen hierauf selbst da nicht,

wo er ausdrücklich sein Leben erzählen will; auch dieses wird ihm zu Dichtung und Wahrheit. Noch weniger läßt er es in seinen eigentlichen Dichtungen an einer künstlerischen Verklärung des Wahren fehlen. Und eine epische oder dramatische Gestalt, auch eine ihm nahe gehende, weiß er so gegenständlich hinzupflanzen, als ob er zu ihr sagte: daß du ich selbst bist, was kümmert's mich? Sie ist ein Stück von ihm, aber auch nur ein Stück, und zwar ein solches, das, einmal abgelöst, ein eigen Leben führt und viele Züge trägt, die dem Dichter persönlich fremd sind. Darf man doch selbst von ihm als Lyriker so wenig wie von Horaz meinen, daß er „alle Gläser geleert und alle Mädchen geküßt, die er geleert und geküßt zu haben vorgibt." Nichtsdestoweniger bleibt das Selbsterlebte der Kern, woran sich der anderweitige Inhalt anlegt.

Die Dichtungen Schiller's sind, von Seiten ihres Inhalts, weniger persönlich als die Goethe's. Nicht an sein Individuum, nur an den Staat oder vielmehr die Menschheit, und weniger an das, was sie ist, als an das, was sie sein soll, scheint er zu denken. Doch finden wir auch bei ihm die gewichtigsten seiner dramatischen Personen von demjenigen Leben beseelt, welches er selbst athmet. Ja, sie verbergen unter ihrer Maske die trauten Züge ihres Dichters oft so wenig, sie verrathen den Antheil, den er an ihnen nimmt, nicht selten so sprechend, daß daneben selbst Goethe zurückhaltend erscheint. In der That zeigt sich hierin nur die künstlerische Ueberlegenheit des älteren der beiden Freunde. Während die Gestalten Goethe's, obgleich Bein von seinem Bein und Fleisch von seinem Fleisch, doch reden und handeln, als ob sie aus der ersten Hand der schaffenden Natur kämen, so empfangen wir bei Schiller häufig den Eindruck, daß er selbst hinter seinen Figuren stecke und aus ihnen heraus spreche. Eine Bemerkung, die sich wenigstens

dann ergibt, wenn man den höchſten Maaßſtab anlegt, wie ihn uns der heutige Tag in die Hand drückt. Hinwieder hat die Muſe Schiller's Aehnlichkeit mit ſeinem Mädchen aus der Fremde: was ſie an ächten „Blumen“ zu wenig gibt, erſetzt ſie reichlich durch die „Früchte“ und „Gaben“, welche ſie ſpendet.

Ich hoffe hiermit hinlänglich dem Verdachte vorgebeugt zu haben, als wolle ich unſere großen Dichter als bloße Staffeln gebrauchen, um Sie zu dem Briten hinaufzugeleiten. Wir können Goethe und Schiller, ſelbſt auf dem Gebiete des Drama's, ſo wenig neben Shakeſpeare als dieſen neben jenen miſſen; eine abſolute dramatiſche Poeſie exiſtirt ſo wenig als eine abſolute Philoſophie. Obgleich aber Shakeſpeare ſeine Einſeitigkeiten und Fehler hat, ſo iſt es doch nicht nothwendig, daß wir ſie gerade zum Geburtstag ihm vorhalten; und Etwas iſt nun doch daran, wenn der Dichter des Fauſt ſich noch am Ende ſeiner Laufbahn nicht mit dem Liebling ſeiner Jugend zu vergleichen wagte, ſondern ihn für „ein Weſen höherer Art“ erklärte, „zu dem er hinaufblicke und das er zu verehren habe*).“ Wir wollen es darauf ankommen laſſen, ob ſich uns dieſe Größe Shakeſpeare's auch von der beſondern Seite, von der wir ihn dießmal beſehen wollen, zu erkennen gibt.

Es iſt merkwürdig, wie wenig er, vorerſt was die Wahl der Stoffe betrifft, eine perſönliche Liebhaberei verräth. Gegenwart und Vergangenheit, Mittelalter und Alterthum, geſchichtliche Zeit und vorgeſchichtliche, Einheimiſches und Auswärtiges, öffentliches Leben und privates, das letztere nach den verſchiedenſten Seiten — Allem ſehen wir ihn gleiche Theilnahme

*) Was der „Realiſt“ im Morgenblatt gegen die Ueberſpannung dieſes Ausſpruches bemerkt, wird mich, nach der vorangegangenen Einſchränkung deſſelben, ſchwerlich treffen. (Nachträgliche Anmerkung.)

zuwenden, für Alles weiß er gleiche Theilnahme zu erwecken. Dabei zeigt er sich überall weniger darauf bedacht, Eigenes in seine Stoffe hineinzulegen, als das, was er daran fand, in's hellste Licht zu stellen, den Gegenstand von der besondern Seite, von der er ihn ansprach, aus dem besondern Gesichtspunkt, unter dem er ihm erschien, zu möglichst voller Bühnenwirkung zu bringen. Das Publicum, für das er schrieb, verlangte von seinen Dramatikern nicht sowohl Erfindung oder eine ganz eigenthümliche Behandlung der Stoffe, als vielmehr die ihm bekannten und beliebten, oft wunderlichen Stoffe selbst, lebendigst vergegenwärtigt. Shakespeare fügte sich diesem Wunsche, oder richtiger, auch bei ihm war offenbar die Freude am Stoffe in viel höherem Maaß das erregende Moment seiner Kunstthätigkeit, als bei Goethe und Schiller. Eine einfache und nahe liegende Bemerkung, aber geeignet, unendlich vielem unnützen Spintisiren den Riegel zu schieben.

Nicht minder unpersönlich erscheint unser Dichter in der Charakteristik. Die Charaktere Goethe's weisen auf ihn selbst zurück, die Schiller's zunächst über ihn hinaus, auf seine Ideale, aber auf diesem kurzen Umweg gleichfalls auf den persönlich von ihnen erfüllten Dichter: über den Charakteren Shakespeare's können wir wirklich ihn selbst vergessen. Er gibt im Großen und Ganzen weder Selbsterlebtes, wie Goethe, noch tritt er als diese gemüth- und gedankenvolle Persönlichkeit vor uns hin, wie Schiller: dafür macht er den Eindruck, als habe er das Leben eines jeden beliebigen fremden Menschen als sein eigenes durchzuleben verstanden. Wir wissen nicht genau, wie's ihm als Schauspieler auf den Brettern glückte; aber als Dichter zeigt er eine Fähigkeit der Verwandlung und Selbstentäußerung, worin es ihm kein Garrick nachthun kann. Die eigene Person scheint bei ihm nur dazu da, die erste beste andere darauf zu pfropfen. Er

könnte von seinen Charakteren sagen, was er seinem Antonius vor der Schlacht bei Philippi in Bezug auf eine gewisse Bewegung der Feinde in den Mund legt: „Ich bin in ihrem Herzen, und weiß, warum sie's thun.“ Wir dürfen deßgleichen auf ihn anwenden, was in seiner Weise der Erzbischof von Canterbury im König Heinrich V. von diesem Fürsten sagt:

Hört ihn nur über Gottsgelahrtheit reden,
Und, ganz Bewundrung, werdet ihr den Wunsch
Im Innern hegen, der König wär' Prälat;
Hört ihn verhandeln über Staatsgeschäfte,
So glaubt ihr, daß er einzig das studirt;
Horcht auf sein Kriegsgespräch, und graufe Schlachten
Vernehmt ihr vorgetragen in Musik;
Bringt ihn auf einen Fall der Politik,
Er wird desselben Gord'schen Knoten lösen
Vertraulich wie sein Kniebund; daß, wenn er spricht,
Die Luft, der ungebund'ne Wüstling, schweigt,
Und stumm' Erstaunen lauscht in Aller Ohren,
Die honigsüßen Sprüche zu erhaschen.

So wenig als in der Charakteristik, verräth dieser Dichter eine persönliche Parteilichkeit in dem geringern oder größern Spielraum, den er einer Gestalt gibt, in einseitiger Vorliebe für eine gewisse Art von Personen oder Abneigung gegen eine andere, in den Schicksalen, die er ihnen zutheilt. Der ganze Gang der Handlung zweckt bei ihm nur darauf ab, die Begebenheit von der bestimmten Seite, von der er sie einmal gefaßt, zu vollkommenem Austrag zu bringen. Keine Idealisirung, die eine lügenhafte Verschönerung oder Beschönigung des Weltlaufs wäre, sondern nur eine solche, welche demselben von einer besondern Seite in einem bestimmten Hergange seinen vollen und unverblümten Ausdruck gibt. Keine andere Gerechtigkeit und keine andere Gnade, als wie sie unter Menschen von dieser Natur und in Verhältnissen von dieser Beschaffenheit zu erwarten ist. Selbst

dem Böſewicht wird ſein kurzes Scheinglück gegönnt, wie die Handlung es mit ſich bringt; und die Unſchuld wird in Elend, Wahnſinn und Tod geſtürzt, wenn nur ein Wunder, ein willkürlicher Eingriff des Künſtlers, ſie retten könnte. „Es ſind“ — daß ich die unvergänglich ſchönen Worte Wilhelm Meiſter's wiederhole — „es ſind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeſchlagenen ungeheuren Büchern des Schickſals zu ſtehen, in denen der Sturmwind des bewegteſten Lebens ſauſ't, und ſie mit Gewalt raſch hin und wieder blättert.“

Wir können uns bei der Gelegenheit auch dazu Glück wünſchen, daß der Wind dieſe Blätter nicht verweht hat; denn es paßt nicht übel zu der ſonſtigen Selbſtverläugnung unſers Dichters, daß er um die litterariſche Fortdauer ſeiner Dramen ſo unbekümmert war, und wir dieſelbe nicht ihm, ſondern ſpeculativen Buchhändlern, beſonders aber zweien ſeiner Bühnencollegen zu danken haben.

Gleichwohl, ſo ganz ohne Antwort auf biographiſche Nachfragen, als es nach dem Bisherigen ſcheinen könnte, laſſen auch Shakeſpeare's Werke uns nicht. Zwar kein Geringerer als Schiller will uns verwehren, ſolche Nachfrage auch nur zu halten. Er bezeichnet Shakeſpeare wie Homer als einen naiven Dichter und ſagt von einem ſolchen: „Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, ſo ſteht er hinter ſeinem Werk; er iſt das Werk, und das Werk iſt er; man muß des erſtern ſchon nicht werth oder nicht mächtig oder ſchon ſatt ſein, um nach ihm auch nur zu fragen.“ Aber wenigſtens zu fragen wird auch hier erlaubt und unſere Sorge nur die ſein, ob wir Antwort bekommen. Es läßt ſich jedoch ſchon im Voraus annehmen, daß auch Shakeſpeare bei Gelegenheit, wo es ohne Schaden oder gar mit Vortheil für den Kunſtzweck geſchehen konnte, Perſönliches, eigene Anſichten und Schickſale, in die Darſtellung werde verwoben

haben. Freilich kann er dieß nach der Beſchaffenheit ſeiner Stücke nur ſehr ſparſam und verdeckt gethan haben, namentlich was äußere Schickſale betrifft, da das Dargeſtellte durchgängig weit abliegt von dem, was ihm begegnet ſein kann. Ferner iſt damit allein, daß dergleichen drin iſt, wenig geholfen, wenn uns die Mittel fehlen, es herauszubekommen. Um dieſen oder jenen perſönlichen Zug als ſolchen zu erkennen, ſollten wir ſchon im Beſitz der Biographie ſein, die wir ſuchen. Wir befinden uns gegenüber dieſen Werken durchſchnittlich in dem Falle, worin wir mit den Leiden des jungen Werther ſein würden, wenn wir daraus Geſchichte machen ſollten, ohne die bekannten Briefe und Berichte über die Wetzlarer Hergänge zu haben. Oder vielmehr in einem noch ſchlimmeren, da kein einziges größeres Werk Shakeſpeare's ſo beſtimmt zu einer biographiſchen Deutung auch nur auffordert. In den ſeltenen Fällen jedoch, wo wirklich ein Zuſammentreffen der bezeichneten Art ſtattfindet, wo ſich ein gewiſſer Inhalt mit unſern ſonſtigen Nachrichten begegnet, da können wir wenigſtens einen perſönlichen Antheil des Dichters an demſelben annehmen, vielleicht auch mit dieſem oder jenem Zug unſer biographiſches Bild bereichern; dieß jedoch nur mit einer Wahrſcheinlichkeit, die um ſo kleiner iſt, je genügender ſich der fragliche Zug aus rein künſtleriſchen Gründen erklären läßt. Nur die lyriſchen Sachen und von den Dramen höchſtens Eines verſprechen eine etwas reichere Ausbeute. Bevor ich das Wenige, was ſich daraus gewinnen läßt, andeute, muß ich einige verfehlte Verſuche zurückweiſen.

Vor Allem die, den Werken Shakeſpeare's eine gut proſaiſche Weltanſchauung, ja eine Philoſophie oder auch Theologie zu entlocken. Solche Verſuche ſind bis jetzt immer geſcheitert, und werden auch ferner ſcheitern, ſobald ſie über gewiſſe Allgemeinheiten hinaus zielen, wie ſie ſich ſo ziemlich jedem wackern, geſcheidten und gebildeten Unterthan der

Königin Eliſabeth zutrauen laſſen. Ich meine hiermit nicht eben wenig zu ſagen. Denn außerdem daß auch Allgemeinheiten in's Gewicht fallen, wo es um die Unterſcheidung ganzer Zeitalter zu thun iſt, pflegen ja Menſchen von jenen Eigenſchaften nie dicht geſäet zu ſein. Nur um ſo eher aber könnte man ſich zufrieden geben, wenn einer derſelben noch obendrein durch die ſeltenſte Kunſtbegabung hervorragt. Es iſt eine Zudringlichkeit der wunderlichſten Art, einem Manne, der faſt nichts als Dramen, und zwar nicht Leſedramen, ſondern Theaterſtücke geſchrieben, der zudem als Schauſpieler das Seinige geleiſtet hat und der Nachwelt wahrlich keinen Pfennig ſchuldig geblieben iſt — einem ſolchen Manne keine Ruhe laſſen zu wollen, bis daß er auch auf einem Katheder oder einer Kanzel Rede geſtanden. Genug daß Shakeſpeare die Welt ſo anſchaute, wie er's brauchte, um dieſe Dramen zu machen, um ſo beſſere, je weniger ſie von einer Weltanſchauung, wie man ſie oft bei ihm ſucht, verrathen. Weltanſchauung — man bleibe bei dieſem Worte, ſo trifft man's am richtigſten.

Man hat gemeint, wenigſtens eine Art Ethik aus dieſen Werken ziehen zu können. Aber mich dünkt, die Ethik, die in ihnen enthalten iſt, ſei die beſte und kräftigſte gerade ſo, wie ſie in ihnen vorliegt, und man würde alſo bei der äſthetiſchen wie bei der bloß genießenden Betrachtung beſſer thun, ſie darin zu laſſen, als ſie herauszuziehen, beſſer thun, ſie mit und in dem Kunſtwerk ſelber aufzuzeigen, als ſie mit proſaiſcher Abſichtlichkeit daraus zu fällen. Es iſt ein unläugbarer Vorzug moderner Auslegungen, daß ſie den ſittlichen Geiſt dieſer Werke beſſer zu würdigen wiſſen, als früherhin oft geſchehen iſt; aber die Fähigkeit unbefangener Hingabe an reine Kunſtwirkungen ſcheint nicht in demſelben Maaße Fortſchritte gemacht zu haben; Manche namentlich, die über die Luſtſpiele reden, ſcheinen nicht einmal Spaß zu

verſtehen. Gewiß iſt, daß unſere Dramen eine überreiche ſittliche Belehrung darbieten, theils durch eine Menge treffender Ausſprüche über die verſchiedenſten Verhältniſſe und Ereigniſſe des Lebens, theils durch die Art, wie ſie menſchliche Thaten und Schickſale ſchildern, erklären und mit einander verknüpfen, theils durch ihre Behandlung der je ein Drama ausfüllenden Begebenheit im Ganzen. Bei vielen jener Ausſprüche laſſen wir uns gern bereden, Meinungsäußerungen des Dichters ſelbſt vor uns zu haben. Viel weniger will es uns gefallen, wenn dieſe Perlen auf Schnüre gezogen, die einzelnen auf denſelben Gegenſtand bezüglichen Sprüche aneinander gereiht werden. Schon die Auswahl für ein ſolches Spruchbuch geſchieht doch durchgehends nach keinem andern Grundſatze als dem, daß der Leſer jeden ihm geſcheidt und gut vorkommenden Gedanken dem Dichter anrechnet, die andern hingegen den betreffenden dramatiſchen Perſonen überläßt. Sammt und ſonders werden von unſerm Dichter ſolche Sentenzen doch nur da angebracht, wo ſie aus Situationen und Charakteren ungeſucht hervorſpringen, und etwa einmal zugleich um auf einen verborgenern Geſichtspunkt, aus dem die dramatiſche Begebenheit gefaßt iſt, hinzuweiſen, welchen man denn auch wohl in der Form einer Lehre ausdrücken kann: nie aber iſt die Belehrung und Beſſerung ein ſelbſtſtändig, neben dem künſtleriſchen, verfolgter Zweck, ſo wenig auch gewiß unſer Dichter beiderlei Wirkungen mit romantiſcher oder pedantiſcher Grundſätzlichkeit für unvereinbar anſah. Wenn wir ferner in Betreff des ſittlichen Urtheils unſeres Dichters über ſo viele Handlungen und deren Folgen für den Thäter kaum fehlgehen können, ſo hat man ſich doch vor der Meinung zu hüten, als habe er jeder ſeiner Perſonen ihr Glück und Unglück nach einem feſten Vergeltungstarif zuwägen wollen. Es iſt endlich überhaupt weniger dieſe oder jene Einzelheit, als die Geſammtwirkung, welche

in ſittlicher wie in künſtleriſcher Hinſicht hier in Betracht kommt. Jedes dieſer Dramen iſt ein kleines Geſammtbild des Weltlaufs, ein Mikrokosmus des menſchlichen Lebens, oder, wenn gleich zunächſt nur ein Ausſchnitt desſelben, ein ſolcher, welcher kunſtgerecht zu einem ſelbſtgenugſamen Ganzen abgerundet iſt. Eine ſolche Begebenheit nun, falls ſie nicht auf der oberſten Fläche des Lebens ſpielt, müßte ja wider ihre eigene Natur behandelt ſein, wenn ſie nicht die ſittlichen Geſetze und ihre Gültigkeit mit zur Anſchauung brächte. Shakeſpeare müßte nicht der große Realiſt ſein, als den man ihn kennt, wenn er nicht gerade auch in dieſem Punkte eine vorzügliche Stärke hätte. Aber er hat dieſe doch unmittelbar nur in künſtleriſcher Form; und der große Ethiker läßt ſich nicht vollſtändiger und nicht beſſer erkennen und würdigen, als indem man den großen Dramatiker recht verſteht. Kurz: die Werke Shakeſpeare's belehren uns über die ſittlichen Dinge weit mehr in der kräftig eindringlichen Weiſe, wie das Leben ſelbſt, als nach Art eines Moralſyſtems, indem ſie, wie er ſelbſt ganz präcis ſagt, „der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild zeigen.“

Wie nach Syſtemen und Anſichten, hat man auch nach Erlebniſſen unſeres Dichters in ſeinen Werken geforſcht. Von Zeit zu Zeit tritt ſo ein Forſcher auf und verkündigt, er habe ſo erſtaunliche Kenntniſſe, etwa in der Rechtswiſſenſchaft, bei Shakeſpeare entdeckt, daß derſelbe nothwendig einmal — Fürſprecher? nein, ſo viel doch nicht, aber Schreiber bei einem ſolchen geweſen ſein müſſe. Ein Anderer kommt und findet ihn mit dem Jagdweſen ſo verdächtig vertraut, daß fortan leider die Sage von einer Wilddieberei des jungen Dichters keinem Zweifel mehr unterliege. Ein Dritter kann gar nicht begreifen, woher derſelbe ſo viel von Italien zu berichten haben ſollte, wenn er nicht eine

Reiſe dahin gethan hätte. Ei! ſo ſagt doch lieber gleich, er müſſe auf einem Thron geſeſſen haben, weil er ſo manche Fürſtengeheimniſſe ausſchwatzt; er müſſe ein Weib geweſen ſein, weil er den Schönen einen treuern Spiegel vorhält, als vielen lieb iſt; er müſſe das Feenland durchſchwärmt haben, weil er ſonſt keinen Sommernachtstraum hätte träumen können. Und ihr würdet noch dazu vollkommen Recht haben mit allen dieſen Behauptungen.

Es wird jedoch Zeit ſein, mit etwas Ernſthafterm hervorzurücken. Am ergiebigſten für unſern Zweck ſind die Sonette. Dieſe Gedichte, zwar noch bei Lebzeiten des Dichters, aber ſo wenig als die Dramen von ihm ſelbſt herausgegeben, die meiſten wohl ſeinen dreißiger Jahren angehörend, ſind zum größten Theil an einen Freund, zum kleinern an eine Freundin gerichtet. Der Freund jung, ſchön, vornehm, auch geiſtig reich ausgeſtattet, von dem etwas ältern Dichter leidenſchaftlich geliebt. Ja, ſeine Hingebung iſt eine ſo unbedingte und aufopferungsluſtige, und mit einer ſo ſtarken Betonung des großen geſellſchaftlichen Abſtands zwiſchen ihnen verbunden, daß wir faſt diejenige Gleichheit, die zu einer Freundſchaft gehört, vermiſſen. Aber dieſes Ueberſchwängliche in Zärtlichkeit und Unterwürfigkeit kommt zu großem Theil auf die Rechnung der Zeitſitte. Und wenn wir, von unſerm Standpunkt aus, nicht den Dichter durch den Umgang mit dem Edelmann, ſondern den Edelmann durch den Umgang mit dem Dichter geehrt und beglückt finden, ſo hat ſich die Sache in den Augen der Zeitgenoſſen und ſchon deßwegen auch in der Wirklichkeit etwas anders verhalten; ſelbſt ein Mann wie Shakeſpeare konnte ſich — bei den damaligen geſellſchaftlichen Zuſtänden — durch die Neigung eines ſolchen Adeligen geehrt und durch die äußere Ungleichheit bei innerer Gleichſtellung gedrückt finden. Vielleicht auch, daß der Dichter ſeinen Geſinnungen erſt dann dieſen beſondern Ausdruck gab,

als der Freund ihm den in jener Blüthezeit des englischen Sonetts natürlichen Wunsch geäußert, ihn auch einmal in dieser Gattung sich versuchen zu sehen. Wer der Freund war, ist nicht ausgemacht; am wahrscheinlichsten Henry Wriothesly*), Graf von Southampton, welchem schon die zwei epischen Jugendgedichte: Venus und Adonis, und Lucretia gewidmet sind. In dem der letztern vorgedruckten Schreiben lesen wir: „Die Liebe, die ich Eurer Lordschaft widme, ist ohne Ende. . . . Was ich gethan habe, ist Euer; was mir zu thun bleibt, ist Euer, als inbegriffen in dem Allen, was ich zu Eurem Eigenthum gelobt habe." Die Sonette sind eine bloße Erweiterung und selbstständige Ausführung dieser Widmung, eine Selbstdedication, womit der Dichter nicht eine Schrift, sondern sein ganzes Leben und Streben dem Freunde weiht, den wir uns seinerseits als die personificirte ideale Mit- und Nachwelt des Dichters denken mögen. Der Dichter selbst denkt sich ihn mitunter so, hat aber unstreitig eine wirkliche Person im Auge; an eine fingirte richtet man nicht leicht hundert Sonette und darüber, am wenigstens so lebensvolle, und das Ganze wäre dann auch wohl künstlicher abgerundet, obschon hier zu berücksichtigen, daß die Anordnung zum Theil vermuthlich von fremder Hand herührt, und wahrscheinlich auch manche weggelassen sind. Viele derselben sind bloße Freundschaftsergüsse allgemeinern Inhalts, doch auch sie keineswegs der Wärme und Innigkeit entbehrend. Eine gute Anzahl zeichnet sich aus durch die Zuversicht, womit der Dichter seinem Gegenstande Unsterblichkeit vermöge seines Lieds verheißt — gleichfalls nur eine Steigerung der schon in jenem Widmungs-

*) Die Buchstaben H. W. werden in der vom Verleger herrührenden Widmung der Sonette (an Mr. W. H.) in ähnlicher Absicht umgestellt sein, wie z. B. in dem fingirten Briefe Olivtens an Malvolio der Name des Letztern durch M, O, A, J angedeutet ist.

ſchreiben enthaltenen Anwünſchung langen und glücklichen Lebens. Eigenthümlich iſt's, daß daneben der Dichter dem Freunde doch in nicht weniger als 17 Sonetten dringend an's Herz legt, auch ſelbſt für ſeine Fortdauer zu ſorgen, aber auf die bequemſte und gebräuchlichſte Art, durch Heirath; vermuthlich liegt hier ein ganz beſtimmter Anlaß zu Grunde, den wir nicht kennen, wiewohl ſich dafür in der Lebensgeſchichte des Grafen ein Ort fände. Manche Sonette drücken Schmerz und Troſt, oder Verſuch des Troſts, bei Abweſenheit des Freundes aus. Aber auch innere Entfremdung wird befürchtet und findet vorübergehend Statt. Der Freund ſetzt ſich üblem Scheine aus und thut Fehltritte. Er raubt ſogar dem Dichter eine Geliebte, die dieſer jedoch mehr um den Freund, als ihn um ſie beneidet. Auch poetiſche Nebenbuhler um deſſen Gunſt machen ihm zu ſchaffen. Die Gedichte an die Geliebte, ſehr wahrſcheinlich die ſo eben erwähnte, laſſen ſie als in ſeinen eigenen Augen gar wenig liebenswerth erſcheinen. Das alles kommt nun zwar gewiß dem Dichter vom Herzen, iſt aber doch eigentlich wenig greifbar, und klingt für uns großentheils wie ein feſſelndes Geſpräch, deſſen Anfang wir nicht gehört haben, oder wie eine entzückende Muſik ohne den Text, zu dem ſie geſetzt worden. Nur einige wenige Sonette enthalten individuellere Fingerzeige auf äußere und innere Zuſtände des Dichters; man könnte ſie Charakter-Sonette, gegenüber jenen als bloßen Liebhaber-Sonetten, nennen. Ich will aus ihnen — ſämmtlich an den Freund gerichtet — wenigſtens das Wichtigſte mittheilen. Da preist der Dichter, im Gegenſatz zu den ihm verſagten Ehren und Titeln, zu dem ſo unſichern Glück eines Höflings oder Kriegers, die Seligkeit, zu lieben und geliebt zu werden, ohne Gefahr des Verdrängens oder Verdrängtwerdens —. Wenn er, in Ungnade bei Fortuna und den Menſchen, ſeine ausgeſtoßene Lage beweint, ſein Geſchick verwünſcht und faſt ſich ſelbſt

verachtet, ſo bedarf's nur eines Gedankens an den Geliebten, und er würde mit keinem König tauſchen —. Gelähmt durch den ärgſten Groll der Glücksgöttin, arm und verachtet, tröſtet er ſich damit, daß die Liebe ihn an den Vorzügen des Freunds theilnehmen laſſe —. Aller Schmerz um entſchwundene Lebensgüter und verlorene Freunde hört auf bei dem Gedanken an dieſen einzigen —; er das Grab, worin die andern beſtattet ſind und worin ſie ihm zugleich fortleben —. Er allein auch vermag die Todesſehnſucht des Dichters zu beſchwichtigen; denn müde des ſchnöden Weltlaufs, wo Verdienſt zum Bettler geboren und eine elende Null glänzend ausſtaffirt wird, wo reinſte Treue jämmerlich verſchworen, gold'ne Ehre ſchmachvoll vergeudet, Kunſt von Gewalt und Weisheit von Narrheit gemeiſtert wird — —, müde von all dem wünſcht er ſich den Tod, wenn er nur nicht ſterbend den Geliebten allein ließe —. Aber ach, ſelbſt dieſes ſeines einzigen Guts kann er nicht völlig froh werden. Obgleich Beide Eins, müſſen ſie doch vor den Leuten getrennt ſein, damit die Flecken des Dichters ihm allein verbleiben, und nicht ſeine beklagte Schuld [die nicht näher bezeichnet wird] Schande auf den Gefährten bringe —. Selbſt über ſeinen Tod hinaus iſt er in dieſem Sinn beſorgt; wenn er dieſe ſchlechte Welt verlaſſe, ſo ſolle der Freund nicht um ihn klagen, nicht ſeinen Namen nennen, um nicht von den Leuten verſpottet zu werden —; was könnte er ihnen doch ſagen, wenn ſie nach den Verdienſten des Todten fragten —? Noch tiefer gehen die folgenden Bekenntniſſe: Leider iſt es wahr, ich bin hin und her gelaufen, habe mich in einem Narrenkleid gezeigt, meine eigenen Gedanken entſtellt, das Theuerſte wohlfeil verkauft, alte Sünden aus neuen Neigungen gemacht, die Wahrheit ſchief und fremd angeſehen; doch, bei Allem droben, dieſe Verirrungen haben meinem Herzen eine neue Jugend hinterlaſſen, und ſchlimmere Verſuche mir Dich als den beſten Liebesgegenſtand erprobt —.

Schilt Fortunen wegen meiner, die Göttin, die mein schlimmes Thun verschuldet: die mich darauf angewiesen hat, vom Publicum zu leben und so auch dessen Sitten zu theilen, woher mein Name ein Brandmal trägt, und mein Wesen beinah seinem Handwerk unterthan ist, wie des Färbers Hand —. Deine Liebe und Dein Mitleid schließt die Wunde wieder, die niederer Unglimpf auf die Stirn mir drückte; denn was kümmert's mich, wer gut oder übel von mir redet, wenn Du mein Schlechtes übergrünst, mein Gutes anerkennst? Du bist meine ganze Welt, und ich muß trachten, meine Schmach und meinen Preis von Deiner Zunge zu erfahren —. So werthvoll diese Bekenntnisse sind, so unverkennbar sie insbesondere einen Ueberdruß des Dichters an seinem Schauspielerberuf ausdrücken, der seinen frühen Rücktritt davon begreiflich macht, so bleibt doch auch hier im Einzelnen manches Räthsel übrig; an einer bestimmtern Deutung wird sich mit größerm Glück ein Novellist, als ein Biograph, versuchen.

Unter den Dramen ist Eines, aber auch nur Eines, welches einigermaßen persönlich aussieht, dasselbe, welches auch in anderem Betracht so eigenthümlich dasteht und, bezeichnend genug, mit dem Namen Goethe's so eng verknüpft ist — der Hamlet. Auf eine persönliche Beziehung deutet schon der Umstand, daß sich der Dichter ungewöhnlich lange mit dem Stücke getragen, es mehrmals bearbeitet und erst allmälig mit dem Reichthum ausgestattet zu haben scheint, welcher für die Bühne fast zu groß ist und theilweise eben daher kommt, daß der Dichter hier Eigenes eingewoben hat. Dieß findet in der auffälligsten und anerkanntesten Weise bei den berühmten dramaturgischen Urtheilen des Prinzen Statt. Man hat auch in dem Monolog: „Sein oder Nichtsein" etwas Persönliches gesehen. Mit Grund insofern, als der Dichter gewiß — auch ohne die Sonette würden wir's glauben — die hier aufgezählten Uebel ebenso tief empfand,

als sein Held. Man ist jedoch weiter gegangen und hat in dem Monolog eine Phantasiefurcht, nicht etwa bloß des Prinzen, sondern des Dichters selbst, vor dem Jenseits gefunden und sich dafür auf die Stelle in Maaß für Maaß berufen, wo sich der zum Tod verurtheilte Claudio das Drüben auf's Grausigste ausmalt. Dieß ist jedoch bei dem jungen Blut sehr natürlich, und bildet einen offenbar beabsichtigten starken Contrast mit der kurz vorhergegangenen Ergebung des Jünglings in den Tod, auf eine Rede des weisen Herzogs, die — gleichfalls Tod und Schlaf zusammenstellend — mir eher, als jenes Gejammer, einen Blick in das Innere unsers Dichters zu eröffnen scheint. Hingegen möchte der ganze Charakter Hamlet's, und namentlich auch das unglückselige Nicht-Zusammenspiel von Blut und Urtheil, worauf sein Mißgeschick beruht, unserm Dichter weniger fremd gewesen sein, als man sich bei unverständiger Idealisirung seiner Persönlichkeit gern vorstellt. Sogar die Frage liegt nicht fern, ob er sich nicht mit diesem Stück geradezu in Goethe'scher Weise einmal etwas habe vom Hals schaffen wollen. Ich sage mit Börne: „Hamlet ist nicht das bewunderungswürdigste Werk Shakespeare's; aber Shakespeare ist am bewunderungswürdigsten im Hamlet." Börne meint dieß so: es stehe bei diesem Dichter in seinen Tragödien sonst überall der Heroismus, hier dagegen die blöde Genialität im Vordergrund. Allein der Dichter von Heroen ist nicht selbst ein Heros, Homer kein Achilles, und Shakespeare ist am größten im Hamlet auch darum, weil er eine ihm so verwandte Natur so parteilos in aller ihrer Schwäche wie Stärke zu schildern vermocht hat.

Ich habe die Frage, wie sich Shakespeare persönlich in seinen Werken zeige, bis jetzt nur in dem Sinne besprochen, ob und welche Züge darin sich als eine Selbstdarstellung des Dichters betrachten lassen. Man könnte nun noch versuchen,

durch Rückschluß aus den Werken auf gewisse bei ihrem Urheber vorauszusetzende Eigenschaften etwas herauszubringen. Aber wenn wir uns, wie billig, den ganz überflüssigen Nachweis ersparen wollen, daß es mit Shakespeare's Kenntnissen und Bildung weit besser bestellt war, als man früher gewöhnlich meinte, so habe ich nur sehr Weniges beizufügen, und nur Solches, was ihn mehr dem Grade als der Art nach vor andern Künstlern und Dramatikern auszeichnet. Er muß Lust und Leid von der untersten bis zur obersten Stufe der Gefühlsleiter durchgenossen und durchgelitten und so, wenn nicht Vieles, doch viel erlebt haben. Er hat ferner gewiß das menschliche Treiben mit einer Lebhaftigkeit und einem Scharfblick, einem Auge für das Kleinste wie Größte, und einer Gegenständlichkeit beobachtet, wovon wir Andern durchschnittlich keine Ahnung haben. Es ist aber endlich — womit ich auf eine frühere, uns jetzt durch die Sonette bestärkte Andeutung zurückkomme — es ist zu befürchten, daß auch bei ihm der Lorbeerkranz ein Zeichen nicht bloß des Glücks gewesen. Die reichste und gebildetste Phantasie ist nicht das geeignetste Werkzeug zur Auf- und Auffassung des wirklichen Lebens. Shakespeare wird die Personen, mit denen er umging, nicht selten idealisirt haben, bald in's Gute, bald in's Schlechte, und sich aus einem einzelnen Zug, der ihm an Jemandem auffiel, gern den ganzen Menschen s. z. s. construirt und darob andere Züge desselben zu wenig beachtet haben — eine Gewohnheit, die Einem recht gut in der Kunst, recht schlecht im Leben zu Statten kommt. Auch der nüchternste Theil seiner geistigen Mitgift, jene Beobachtungsgabe, kennen wir an ihm zunächst doch nur als eine in den Dienst der Phantasie gestellte; das Erlebte hatte ihm da keine andere Bedeutung, als der erste beste Fund in einer Chronik oder Novelle; er war bald himmelweit dem Boden, auf dem er zuerst stand, entrückt. —

O eine Feuermuse, die hinan
Den hellsten Himmel der Erfindung steigt!

Wenn wir nun aber auch ein viel vollständigeres Charakterbild gewonnen hätten, als wir uns rühmen können, so würde es sich noch immer nach dem, was ja auch in Dramen das Merkwürdigste ist, nach der Entwicklung des Charakters, fragen, wovon wir nun vollends so gut wie nichts wissen.

Unser Trost in aller dieser Unwissenheit ist der, daß das Verschwinden des Mannes in seinen Werken selbst mit zu seinem Charakter gehört, wie daß auch jede andere Kenntniß von ihm als Künstler zugleich eine von ihm als Menschen ist — sofern das Leben in der Phantasie und Kunst schon als solches kein geringes Stück Leben ist. Bei einem Shakespeare besonders ist ja der Künstler nicht ein bloßer Anhang zum Menschen, ein bloßes Accidens desselben: der gewissenhaft schaffende Künstler — das ist die Substanz eines solchen Mannes; er lebt nicht neben seinen Werken her, wie ein Geschäftsmensch neben seiner Schreiberei, sondern hat in ihnen, in ihrem Hervorbringen, sein eigentliches Leben. Dieses ist denn in Betreff Shakespeare's auch für uns, die wir hier sind, so wenig ein unbekanntes, daß es nicht einmal ein vergangenes oder abwesendes, sondern, fortwirkend, ein guter Theil unseres eigenen Lebens ist.

Je unvollständiger ich hiervon habe Zeugniß ablegen können, desto mehr drängt es mich, zum Schlusse darauf hinzuweisen, wie viel überhaupt noch in Bezug auf unsern Dichter zu thun bleibt. Vorerst von denen, welche sich ein eigentliches Studium aus ihm machen. Außerdem daß für die Feststellung des Texts und die Einzelerklärung, für die Bestimmung der Abfassungszeit der verschiedenen Werke und die Ermittlung der geschichtlichen Beziehungen (auch abgesehen von dem Biographischen) ein unendliches Feld ist, will ich jetzt nur bemerken, daß die so verdienstlichen Arbeiten

über den Dichter, die wir besitzen, in der Regel gerade über den Dichter als solchen zu wenig geben. Insbesondere das Verhältniß der Werke zu ihren Quellen und die Composition pflegt gar zu kurz wegzukommen. Also wirklich „Shakespeare und kein Ende“? Man kann darauf nur antworten: Shakespeare und ein Anfang. Es würde sich ja auch schlecht verlohnen, so viel Wesens mit ihm gemacht zu haben, wenn's nun schon fertig sein sollte. Die Abmahnung von der Beschäftigung mit ihm würde einen Sinn haben, wenn es sich um eine Modeliebhaberei und nicht vielmehr um die treue Bewahrung und Pflege eines Guts handelte, wie es der Menschheit etwa Einmal in tausend Jahren zufällt. Daß sich schon unsere Vorfahren — und wie lange her denn eigentlich? — daran erlabt haben, kann kein Grund für uns sein, mit Schlechterem vorlieb zu nehmen. Auch für das größere Publicum ist Shakespeare noch lange nicht, was er sein könnte. Hier und da einmal ein Stück von ihm darüber entstellen sehen, will sehr wenig heißen; es gilt heute von den Aufführungen Shakespeare'scher Stücke nur zu oft etwas Aehnliches, wie von der Sprache: die Gedanken des Dichters werden dadurch mehr verhüllt als geoffenbart. Und das Lesen, wie es in der Regel betrieben wird, hilft nicht viel mehr. Das einmalige Lesen — und dabei bleibt's doch wohl in Betreff der meisten Stücke — ist wie das bloße Vorübergehen an einem bedeutenden Gemälde in einer Galerie, und hinterläßt bald wenig mehr als die äußerst wichtige Kenntniß, ob Er und Sie einander kriegen oder nicht kriegen. Manche halten sich von genauerer Befassung mit ihm durch seine Fehler dispensirt, von welchen ein Lessing gesagt hat: „Von Shakespeare's Fehlern getraue ich mir fast immer einen Grund angeben zu können. Er begeht sie, um die Hauptsache zu befördern, und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren.“ Noch Andere möchten unsere Vorliebe für

ihn durch die schuldige Rücksicht auf die lebenden Dichter mäßigen. Als ob die nicht schon von selbst einen natürlichen Vorsprung in unserer Gunst hätten, und jener nicht doch viel mehr gerühmt als gelesen würde. Gar manche Shakespeare-Verehrer treiben doch eigentlich Heuchelei mit ihrem Verehrtesten, und rühmen ihn nur, weil sie es, und das mit Recht, für eine Schande halten, ihn nicht rühmenswerth zu finden, nicht aber weil er wirklich ihrem Geschmacke zusagte, und es ihnen bei ihm wesentlich wohler oder auch nur ebenso wohl wäre, als bei dem ersten besten heutigen Bühnenlieferanten. In erfreulichem Gegensatze zu Solchen habe ich neulich einen wackern Mann nach erster (vermuthlich auch letzter) Lesung einer der vollendetsten Komödien des Dichters sagen hören: das sei doch Unsinn. Man möchte jenen Andern zurufen: So ihr nicht werdet wie dieses Kindlein, so werdet ihr nicht zu Kunstverstand kommen!

Lassen Sie uns denn, jeder in seinem Theile, daran fortarbeiten, daß es vor Allem mit der Aufrichtigkeit und dann auch mit der Richtigkeit unserer Urtheile über Shakespeare besser werde, daß überhaupt künstlerischer und wissenschaftlicher Sinn, und eine dadurch geförderte und bedingte gegenständliche Betrachtung und Behandlung auch der praktischen Dinge, je länger desto mehr über das kleinliche und niedrige Getreibe des gewöhnlichen Lebens obsiege. Unser Lohn wird sein, daß wir — in 100 Jahren einer glänzendere Feier begehen können. Keine Gefahr wenigstens, daß er nicht auch alsdann noch lebe, wie er es, in gerechtestem Selbstgefühl, dem Freunde und sich selbst für die fernste Zukunft vorausverkündet hat:*)

*) Theilweise nach der Uebersetzung von Regis.

Nicht Marmor, nicht ein fürſtlich Monument
In Gold, wird überdauern dieſes Lied,
Das Dich mit reinerm Glanz der Nachwelt nennt,
Als ſchnellbeſchmutztem Stein die Zeit beſchied.
Wenn wüſter Krieg und blinde Pöbelwuth
Standbilder ſtürzt und Mauerwerk zerſtört,
So wird durch keine Schwerter, keine Glut
Dein — lebendes — Gedächtnißmal verſehrt.
Durch Tod, durch feindliche Vergeſſenheit
Dringſt Du hindurch; Dein Ruhm wankt ewig nicht,
Selbſt in den Augen aller Folgezeit,
Die dieſe Welt abnutzt bis zum Gericht.

So, bis Du ſelbſt entſteigſt der Grabesruh,
Lebſt in dem Lied und unſrer Liebe Du.

II.

Othello, der Mohr von Venedig.

1. Die Charaktere.

Der Stoff der Tragödie Othello ist, wie bekannt, einer, zuerst 1565 erschienenen, italienischen Novellensammlung, Giraldi Cinthio's Hecatommithi, entnommen *). Der eifersüchtige, aber sonst wackere Mohr, die schöne und tugendhafte Desdemona, der schurkische und heuchlerische Fähndrich, dessen etwas zweideutige Gattin, der zum Verdächtigtwerden geeignete Offizier — alle diese Personen, mithin die wichtigsten des Drama's, sammt den auffälligsten Strichen ihrer Charakteristik, präexistiren schon in der Novelle. Indem diese von Eltern oder Verwandten des Fräuleins redet, die der Heirath abhold sind, deutet sie auch den Brabantio an. Die Signori, die Gönner des Mohren, spielen schon in der Novelle diese Rolle. Sogar die Buhlerin des Cassio ist vorgebildet; deßgleichen eine (in der Novelle von ihr verschiedene) Person, die das Schnupftuch nachstickt. Auch der Hergang scheint nur wenig verändert. Die Entstehung der Liebe zuerst in Desdemona, und zwar um des ächten Manneswerthes des Mohren willen, die Schwierigkeiten, welche der Verbindung

*) Der Kürze wegen verweise ich auf Collier, Shakespeare's Library, Vol. II, und Echtermeyer, Henschel und Simrock, Die Quellen des Shakespeare, Th. I.

entgegenstehen, die Sendung des Mohren nach Cypern und die freiwillige Mitreise seiner Gattin sind beiden Darstellungen gemein. Schon in der Novelle wird dann der Mohr von dem Fähndrich aus Rachsucht und Mißgunst zum Argwohn gegen Desdemona und den Offizier und zur Ermordung der Beiden aufgereizt und hierin von ihm unterstützt. Der Verläumder gebraucht beide Male die Verwendung Desdemona's für den Offizier, nachdem dieser wegen einer auf der Wache verübten Gewaltthat (Ziehung des Degens und Verwundung) abgesetzt worden; — die Lüge, daß derselbe geplaudert habe; — ein vom Mohren seiner Gattin geschenktes werthvolles Schnupftuch, das ihr durch den Schurken entwendet, in das Zimmer des Offiziers gebracht und dann dem Mohren im Besitze desselben gezeigt wird; — endlich eine Unterredung, die der Fähndrich mit dem Verläumdeten veranstaltet, und die der Mohr sieht, aber nicht oder nur halb hört. Auch daß der Fähndrich jenem das Bein spaltet, und zwar auf dem Heimweg von einer Buhlerin, dann davonläuft und sogleich wieder wie zur Hülfe kommt; — daß Desdemona über diesen Vorfall trauert und dadurch den Mohren noch mehr reizt; — die Weglassung von Dolch und Gift bei ihrer Tödtung; — daß der Mohr seine Schuld mit dem Tode büßt, nachdem er heftige Reue empfunden; — daß der Verläumder zu Tode gefoltert wird; — endlich, daß dessen Gattin auffallender Weise nicht thätiger zur Rettung ihrer Freundin ist — dieß alles hat Shakespeare in seiner Quelle gefunden.

Wenn er gleichwohl mit demselben Stoffe eine ganz andere, durch den allgemeinen Unterschied von Novelle und Drama nicht erklärte Wirkung hervorbringt, so beruht dieß zunächst auf einer scheinbar sehr geringfügigen Aenderung: auf bloßer Verstärkung eines gewissen schon in der Novelle gelegenen Elements. Der Grundvorgang ist in beiden Darstellungen derselbe: ein Mohr wird auf seine Gattin so eifer-

ſüchtig gemacht, daß er ſie ermordet. Und zwar iſt es eine eigentliche, d. h. grundloſe, Eiferſucht, — grundlos nicht nur in Betreff der Gattin und ihres vermeintlichen Buhlen, ſondern in gewiſſem Sinne auch hinſichtlich des Eiferſüchtigen, ſofern es einer beſonderen künſtlichen Veranſtaltung bedarf, um ihn in dieſe Leidenſchaft zu verſetzen. Da er eiferſüchtig gemacht wird, ſo braucht er es nicht ſchon von Natur zu ſein. Die Leidenſchaft wird nur eine um ſo furchtbarere ſein, wenn ſie einen Menſchen überwältigt, der eine ihr keineswegs entgegenkommende, ſondern wohl gar widerſtrebende Natur beſitzt; denn eine Kraft wird an der Gegenkraft gemeſſen, welche durch ſie überwunden wird. Shakeſpeare gab daher — dieß die erwähnte Verſtärkung — ſeinem Mohren kühn einen dem Hang zur Eiferſucht gerade entgegengeſetzten Charakter, den Charakter großartigſter Argloſigkeit. „Nicht leicht eiferſüchtig“ nennt Othello ſich ſelbſt, und mit vollem Recht, obgleich der Schein gegen ihn ſpricht. — In einem Manne dieſer Art kann die Eiferſucht, wenn er ihr dennoch verfällt, wie in ihrer Entſtehung, ſo auch in ihrem Verlauf und Weſen nicht die gewöhnliche ſein. Sie kann nur ausnahmsweiſe, wohl nur ein einziges Mal, auch da nicht als eine dauernde und alſo, wenn man dieſes Prädicat für weſentlich hält, überhaupt nicht als eigentliche Leidenſchaft in ihm vorkommen. Von ihr befallen, wird er ſich gegen ſie ſträuben und raſch und energiſch vom Zweifel zur Gewißheit durchzudringen ſuchen. „Einmal zweifeln heißt zugleich entſchloſſen ſein,“ ſagt Othello von ſich, und danach handelt er auch, ganz im Gegenſatz zu der Eiferſucht, wie ſie gewöhnlich iſt, „dem grünäugigen Ungeheuer, welches der Speiſe ſpottet, wovon es ſich nährt,“ d. h. (wie ich dieſe Beſchreibung verſtehe) die Gründe, worauf ſie ſich ſtützt, doch auch wieder behandelt, als wären es keine, während ſie andererſeits mit viel ſchlechteren Gründen vorlieb nimmt, als wir den Othello in Wahrheit thun ſehen.

Großartige Arglosigkeit paßt ohnedieß auch besser, als Hang zur Eifersucht, zu den übrigen großen Eigenschaften, welche die Novelle dem Mohren zuschreibt, wiewohl auch diese einer entsprechenden bedeutenden Erhöhung und feinern Ausführung fähig gewesen und theilhaft geworden sind. Es zieren unsern Othello Tapferkeit, Geistesgegenwart, umfassender und tiefer Blick (nur nicht in kleineren Verhältnissen), mit Einem Worte Feldherrntugenden. Daß ihn die Tragödie aus einem Platzcommandanten, was er in der Novelle ist, zu einem gegen den Feind ausrückenden General und Helden macht, dient dazu, uns seine kriegerische Größe, in der sein ganzes geistiges Wesen so angemessen sich bethätigt, und die ihm auch das Herz seiner Desdemona gewinnen hilft, lebhafter vor die Augen zu stellen; dient ferner dazu, die Hingebung der Gattin, die ihrem Manne freiwillig in den Krieg folgt, glänzender zu zeigen; dient endlich dazu, dem Gemälde einen Rahmen zu geben, welcher vortrefflich paßt zu einer Tragödie, die zwar einen Stoff des Privatlebens, aber außerhalb der gewöhnlichen Schichten und Maaße desselben behandelt und schon darum eine bürgerliche Tragödie nach dem sonstigen Gebrauch dieser Bezeichnung nicht ist. Das kriegerische und politische Element unseres Stücks ist ein Resonanzboden für das Spiel der Privatleidenschaften, welche uns vorgeführt werden. Der Mann, den wir so entsetzlich leiden sehen, ist Einer, auf welchen ein ganzer Staat als seinen Retter schaut. Auch als die Gefahr vorüber, bleibt der Gedanke in uns zurück, wie viel ein solcher Mann in solchen Lagen werth ist, wie viel also mit dessen innerer Ruhe auf dem Spiele steht. Man denke an Othello's ergreifenden Abschied vom Kriegsleben. Dabei galt es, eine zweckwidrige Theilung des Interesses zu vermeiden: die öffentliche Gefahr hat aufgehört, als wir ernstlich für Othello und Desdemona zu fürchten anfangen; und diejenige Gefahr, welche den Beiden von

Brabantio droht, ist mit der ersteren derart verflochten, daß wir durch die Ernennung des Mohren zum Feldherrn mit Eins über beide beruhigt werden, oder vielmehr die Beruhigung über die eine Gefahr, die private, unmittelbar durch die andere, die öffentliche, erhalten, weil diese den Othello seinen Richtern nothwendig macht. Die Ruhe, welche er Roderigo's und Brabantio's Schmähungen entgegensetzt (deren erstere ihm durch Jago hinterbracht werden), die männlich schlichte und doch zugleich so zweckgemäße Art, wie er vor Senat seine Sache führt, die Selbstverläugnung, die der Neuvermählte durch die ungesäumte frohe Uebernahme seines Amts beweist — in der Novelle dagegen ist er nicht mehr ganz neuvermählt, ist er auch nicht zufrieden, bis er weiß, daß seine Frau ihn begleiten will, sie machen dann auch die Reise nicht getrennt, wie in der Tragödie —, sein ebenso gerechtes und kraftvolles, als kluges Auftreten bei Cassio's Disciplinarvergehen, dazu die übereinstimmenden Urtheile über ihn von Feind und Freund, und daß er keine andere eigentliche Feinde zu haben scheint, als Burschen wie Jago — dieß alles gibt uns das Bild einer auch außer dem Feld höchst tüchtigen Persönlichkeit. Daß er insbesondere auch ein guter Gatte zu sein alle Fähigkeit besitzt, davon überzeugen wir uns theils durch das, was wir selbst beobachten, allerwenigstens bevor die Einwirkung des Verläumders beginnt, theils gleichfalls durch die Urtheile der anderen Personen und namentlich auch hier wieder des sonst so lästersüchtigen Jago. Ein solcher Mann kann die Heimführung eines Weibes wie Desdemona nicht für einen Raub ansehen; er ist überhaupt gar nicht so einseitig der beglückte Theil, wie man es oft darstellt. Und seine Freiheit ist ihm nur eben um einen solchen Preis feil*).

*) Iy 2, im Anfang. Ich citire hier und in meiner ganzen Schrift nach der Eintheilung von Schlegel und Tieck.

Andererseits scheint aber doch ein Charakter, der sich vorzugsweise dazu eignen soll, den Mittelpunkt einer Tragödie der Eifersucht abzugeben, dieser Leidenschaft einigermaßen gleichartige, sie begünstigende Eigenschaften besitzen zu müssen. Die Möglichkeit, diese mit jenen andern zu vereinigen, beruht darauf, daß dieselbe von Eifersucht und überhaupt Mißtrauen entfernte Natur, welche ein solches gegen eine Desdemona nicht aufkommen lassen zu können scheint, auch einem Jago die Arbeit erleichtern muß. Welcher Mensch scheint weniger zur Eifersucht geneigt und fähig, als der Othello der zwei ersten Acte, dieser großsinnige, arglose, Andern wie sich selbst vertrauende Kriegsmann? Aber gerade ein solches Vertrauen ist nöthig, um einem Jago nicht zu mißtrauen. Unser Drama kann ebensowohl oder besser eine Tragödie des Vertrauens, als der Eifersucht, heißen; auch an Desdemona's Schicksal ist ja das eigentlich Tragische dieß, daß ihr Vertrauen zu dem Geliebten so fürchterlich getäuscht wird.

Es liegt schon in dem Bisherigen, daß wir der Mohrennatur Othello's nicht eine so große Bedeutung zugestehen können, als ihr gewöhnlich beigelegt wird. Man pflegt anzunehmen, daß die Novelle mit ihrem Moro einen Mauren gemeint, und unser Dichter nur durch ein glückliches Mißverständniß einen Neger aus ihm gemacht habe. Wenn dem so ist — das Richtige ist übrigens wohl, daß er Beides nicht unterschied —, so hat dennoch der Neger im Drama weniger Züge vom Neger, als der Maure in der Novelle. A. W. Schlegel spricht von einer nur scheinbar gezähmten wilden Naturanlage Othello's; Neuere erkennen an, sie sei wirklich gezähmt worden, lassen sie dann aber im rechten Moment, das will hier sagen: zur höchsten Unzeit, wieder hervorbrechen — war die Zähmung doch nicht ganz gelungen? ist die Bestie zu früh von der Kette gelassen worden? In Bezug auf die Eifersucht, sagt übereinstimmend mit diesen Aesthetikern auch

ein Naturforscher*), „ist Othello der vollendete Ausdruck seiner Farbe; ebenso mißtrauisch, so leichtgläubig, so blindlings in Wuth gesetzt, wie alle seine Stammgenossen; ein gemeiner Mohr von dem Moment an, wo der teuflische Jago das Gift in seine Seele getröpfelt hat.“ Aber der bloße gemeine Mohr — Mauro oder Neger oder überhaupt Racenmensch — kommt in Othello nirgends, auch nicht in dessen tiefstem Verfalle, zum Vorschein. Mißtrauisch schlechtweg kann man nur einen Solchen nennen, der die Gewohnheit oder den Hang des Mißtrauens hat, nicht aber Jemanden, der in einem einzelnen Falle mißtraut. Othello hat für die Untreue seiner Gattin allerdings nur scheinbare Beweise, aber so scheinbare, daß gar nicht die Leichtgläubigkeit eines Mohren dazu gehört, um auf dieselben zu bauen, und nicht die Wuth und Rachgier eines Mohren, um darauf hin sich zu benehmen, wie er sich benimmt. Von mohrenhafter Sinnlichkeit ohnedieß darf man bei ihm nicht reden. Die unläugbar starke Wirkung, welche Jago's Ausmalungen auf ihn üben, hat so wenig etwas specifisch Mohrisches, als Jago selbst, weil er diese Wirkung aus eigener Erfahrung zu kennen scheint, deßhalb ein Mohr ist. Das Hyperbolische überhaupt, das man in der Ausdrucks- und Empfindungsweise Othello's findet, entspricht sehr genau dem außerordentlichen Liebesglück und -unglück, welches er erfährt. Auch scheinen Manche für hyperbolisch zu halten, was vielmehr Shakespearisch ist. Wenn Jago in den Reden Othello's Bombast findet, so ist zu bedenken, daß ihm auch die Größe Bombast ist; jeder Mensch hat seine eigene Synonymik. Wenn der Erziehungs- und Lebensgang Othello's — von Kindesbeinen an im Feld — wenig geeignet gewesen ist, ihn diejenige Menschenkenntniß erwerben zu lassen, deren er bedürfte, um seine Umgebung

*) Burmeister, Geologische Bilder, II, 155 f. 2. Aufl.

zu durchſchauen, ſo würde ohne Zweifel die gleiche Voraus-ſetzung auch bei einer Weißhaut das gleiche Reſultat gehabt haben. Jago täuſcht überdieß nicht bloß den Mohren, ſondern alle, auch die weißen und weiſeſten Perſonen des Stücks. Ein ſo auserleſenes Rüſtzeug wäre gar nicht nöthig, um den Othello in Eiferſucht zu bringen, wenn dieſer ihr von Natur ſo weit entgegenkäme, als man annimmt. Man darf nicht den Widerſpruch begehen, die Kunſt Jago's, vielleicht gar übertrieben, zu bewundern und zugleich den Othello als einen Solchen zu denken, welchen eiferſüchtig zu machen keine Kunſt wäre. Jago ſelbſt, wo er überlegt, was für Ausſichten auf Gelingen ſein Plan von Seiten des Othello habe, rechnet nicht auf deſſen allgemeine Mohrennatur, ſondern nur darauf, daß derſelbe ihm Vertrauen ſchenke und von einem freien und offenen Weſen ſei, das ihn die Leute für ehrlich nehmen laſſe, wenn ſie es nur ſcheinen. Mit alle dem wollen wir unſern Mohren nicht weiß waſchen. Es findet ſich in ihm allerdings ein Analogon jener Untugenden der ſchwarzen Race, nur daß ſie veredelt und hierdurch des ſpecifiſch Racenhaften entkleidet, ja gar nicht mehr ſchlechtweg Untugenden zu nennen ſind. Der Leichtglaube iſt zu Argloſigkeit, die Rachſucht zu Strafeifer, und auch die Eiferſucht zu einer andern, als was man gewöhnlich unter dieſem Wort verſteht, geworden. Auch bleibt dem Othello ja jedenfalls das Aeußere eines Mohren gewiß; und mehr als jene innere, ihrem beſondern Weſen nach gar nicht bei ihm nachweisbare, dient dieſe äußere Seite der Mohrennatur, d. h. nicht ſie als ſolche, ſondern das Bewußtſein, das er von ihr hat, zur Erklärung ſeiner Eiferſucht, ſofern ihm nämlich unter Jago's Beihülfe glaublich wird, daß ſeine ſchwarze Farbe der Desdemona einen Widerwillen eingeflößt habe, wiewohl er in demſelben Zuſammenhang auch ſeiner vorgerückten Jahre und ſeines Mangels an höfiſchen Sitten gedenkt. Seine Außenſeite

kommt überdieß wesentlich für unser Verständniß der Handlungsweise der übrigen Personen in Betracht. Aber in seinem geistigen Wesen hat er ebensowenig specifisch Mohrisches, als z. B. Desdemona Italienisches oder gar Venetianisches, am wenigsten, wenn man an die Superfeinheit und die andern Dinge denkt, welche Jago seinen Landsmänninnen nachsagt. Was wäre das auch für eine Tragik, wenn wir uns bei Othello's Reden und Handlungen sagen dürften: „Man muß ein Mohr sein, um sich so zu gebahren, wir Andern sind Gottlob schon durch unsere Race über dergleichen weg!“ Aber widersprechen wir nicht hiermit uns selbst, die wir vorhin so großes Gewicht sogar auf das bloße Aeußere Othello's gelegt haben? Nein; denn eben, daß er höchstens aussieht, nicht aber fühlt und handelt, wie ein gemeiner Mohr, macht den Unterschied, auch wenn wir noch die erwähnte geistige Mohrenfärbung hinzugeben. Die Fremdheit und Fremdartigkeit des Mannes, die es dem Jago möglich macht, von einem Barbaren zu reden, und die so wesentlich dessen Erfolg befördert, wird durch das Vorstehende nicht aufgehoben, sondern nur, zum Theil, an einen andern Ort verlegt, als wo man sie gewöhnlich sieht. Sie beruht wesentlich mit auf jenen großen Eigenschaften, welche auch jeden Europäer, der sie besitzt, zu einem seltenen Mann machen und etwas Fremdes im Vergleich mit dem Durchschnitt der gesammten Menschennatur haben.

Wie die Eigenschaften Othello's die Entstehung der Eifersucht in ihm zunächst erschweren, so finden wir eine solche Erschwerung auch auf der gegenständlichen Seite, im Charakter und Verhalten der Desdemona, angebracht. Sie ist in der Tragödie noch entschiedener, als in der Novelle, rein unschuldiges Opfer und nicht bloß nicht schuldig, sondern das

gerade Gegentheil eines zur Eifersucht berechtigenden Weibes. Sie ist so weit entfernt von allem Argen, daß sie nicht einmal versteht den bösen Schein zu meiden oder den entstandenen zu beseitigen. Ein wenig schlechter, weibischer, und sie wäre gerettet. Die Desdemona in der Novelle hat nur die negative Unschuld, nicht jene positive mit ihr gemein, und benimmt sich nicht anders, als sich in derselben Lage so ziemlich jedes Weib benehmen würde. Mit Absicht läßt Shakespeare wiederholt als Mittel zur Beargwöhnung Desdemona's gerade solche Handlungen derselben dienen, welche, richtig beurtheilt, den Verdacht auf's Ueberzeugendste widerlegen.

Hierher gehört vor Allem Desdemona's Ungehorsam gegen ihren Vater. Schon in der Novelle heißt es, daß die Familie Alles aufgeboten habe, um sie zu einer andern Wahl zu vermögen. Daß Shakespeare die Familie einzig durch ihr natürliches Oberhaupt vertreten werden läßt, erklärt sich aus dem Bedürfniß dramatischer Zuspitzung und dem Zwecke, dem Zwiespalt eine intensivere Form zu geben. Während die Novelle das Verhältniß zwischen der Vermählten und ihrer Familie nicht weiter gestört zeigt — die Verwandten erscheinen nur am Schlusse noch einmal, und zwar als Bluträcher der Ermordeten —, so grämt sich im Drama der Vater zu Tode. Die Tochter hat nicht bloß ohne seine Einwilligung, sondern auch ohne Bemühen darum, ohne ihn das Mindeste von ihrem Wunsche haben merken zu lassen, gehandelt und ihm den gethanen Schritt nach Kräften geheim gehalten. Je mehr sie hiermit dem Othello zulieb gethan, desto mehr erscheint dessen Eifersucht in ihrem wahren Lichte, d. h. in ihrer Grundlosigkeit, zumal da sie zum Theil eben auf diese ihre Handlungsweise sich stützt. Denn der Dichter rüstet in der Täuschung, die sich Desdemona gegen ihren Vater erlaubt, ein Werkzeug für Jago. Bei der Entdeckung der Flucht seiner Tochter ruft Brabantio:

O, unerhört
Betrügt sie mich! . . . O Blutsverrath!
Väter, hinfort traut euren Töchtern nie
Nach äußerlichem Thun!

Und dem Mohren ruft er zum Abschied nach: „Sie hat ihren Vater getäuscht und kann auch dich täuschen.“ Dieses Arguments bedient sich seiner Zeit Jago mit Erfolg.

Man sieht nicht sogleich, welches die Gründe des Vaters zu dem entschiedenen Widerwillen gegen die Verbindung sind, den die Tochter mit so großem Recht bei ihm voraussetzt. Er hat erst, als die Ehe schon geschlossen ist, Gelegenheit, sich dawider auszusprechen, und da zürnt er weniger über sie selbst, als über die Art ihrer Schließung. Er sagt nirgends geradezu, was er an der Ehe auszusetzen habe, sondern nur, was es ihm unbegreiflich erscheinen lasse, daß Desdemona sollte eingewilligt haben. Aber dieses ist gewiß dasselbe, was seine eigene Einwilligung verhindert haben würde, falls man ihn darum angegangen wäre. Es muß vor Allem, wie in der Novelle, an die Mohreneigenschaft des Liebhabers gedacht werden. Außer dessen Herkunft, Farbe und sonstiger Naturbeschaffenheit — wobei den Brabantio auch der Gedanke an die fatalen Enkel nicht kalt lassen wird, welche ihm der boshafte Jago wie Berberrößchen vormalt — ist es die Rücksicht auf seinen Stand und Rang, weßhalb der vornehme Mann, der kaum dem Dogen an Einfluß nachsteht, von einem solchen Eidam nichts wissen mag: die Mohren sind in Venedig wie Leibeigene und Heiden geachtet. Othello verschmäht es noch dazu, diejenigen äußern Vorzüge, die er wirklich besitzt, z. B. königliche Abkunft, geltend zu machen, so lange seine Verdienste laut genug für ihn sprechen. Von Eigenschaften, die nicht mit der Race zusammenhangen, führt Brabantio nur die vorgeschrittenen Jahre des Mannes an. Daß er keine gewichtigere Gründe gegen die Heirath hat, geht auch daraus

hervor, daß er bisher den Mohren liebte, was zwar nur dieſer ſelbſt ſagt, was aber ſchon deßwegen ganz glaublich iſt und durch die häufigen Einladungen beſtätigt wird, welche die Annäherung an die Tochter möglich machten. Der Widerwille des Vaters könnte hiernach als ein rein unvernünftiger, auf bloßen Aeußerlichkeiten und Vorurtheilen beruhender, erſcheinen, wozu auch die Idee gut paßt, daß Desdemona durch den Mohren verzaubert ſei, ſowie die Leidenſchaftlichkeit, womit der Alte auf denſelben einſtürmt. Indeſſen ſagt er auch, was ſich ſchon eher hören läßt: es wäre „wider alle Regeln der Natur", wenn Desdemona den Mohren liebte. Er hat vielleicht auch die Erfahrung gemacht, daß Ehen zwiſchen ſo ungleichen Weſen wirklich in der Regel nichts taugen, und würde ſich durch den Ausgang der in Rede ſtehenden, wenn er ihn erlebt hätte, ſchwerlich eines Andern belehrt gefunden haben. Etwas Weiteres als die ihm nicht zu verübelnde Ueberzeugung von der Naturwidrigkeit einer ſolchen Ehe iſt im Grund auch jener Glaube an eine Verzauberung nicht. Wir dürfen dieſen Glauben dem guten Alten, der vor dem Zeitalter der Aufklärung lebte, nicht hoch anrechnen und ihn um deßwillen nicht für unvernünftiger halten, als einen modernen Vater, der in Millionen Fällen gegen Einen denſelben Abſcheu vor einer ſolchen Ehe empfinden und ſie zwar vielleicht nicht verhext, aber mit einem andern ver . . . betiteln und damit im vernünftigſten Falle auch eben weiter nichts als: „unnatürlich" meinen würde. Unnatürlich kommt ihm nicht bloß vor, daß ſein Kind aus freien Stücken den Mohren ſollte liebgewonnen haben: am unnatürlichſten findet er das Verfahren, das ſie gegen ihn ſelbſt beobachtet hat. Eine geringere Unnatur würde es ihn dünken, wenn hier ſchwarze Künſte des ſchwarzen Liebhabers im Spiel wären. Ueberdieß, wenn man einmal von Aufklärung reden will, ſo iſt darin auch der Schwiegerſohn kein Held. Im Vergleich

ſodann mit der Würde und Ruhe des Letzteren vor dem Senat und vorher bei dem Ueberfall auf der Straße beträgt ſich der Andere allerdings etwas ungemäßigt; aber Othello hat gut mäßig ſein: beati possidentes; auch ſchon die Klugheit muß ihn zähmen; und was Brabantio mit all ſeinem Toben will, iſt ja doch weiter nichts als das höchſt Billige, daß ſich jener über ſeinen Raub vor dem ordentlichen Gerichte verantworte. Sobald er dieſe Verantwortung und Desdemona's Erklärung gehört, gibt er ſeinen Widerſtand ſogleich auf und iſt gefaßt genug, ſeine Tochter dem Mohren förmlich, ja „von ganzem Herzen" abzutreten, was vollkommen aufrichtig gemeint iſt, wenn gleich ebenſo aufrichtig der Zuſatz, derſelbe würde ſie nicht bekommen, wenn er ſie nicht ſchon hätte. Ein ſo „guter Vater" iſt er nun freilich auch nicht, daß ihm das vielleicht unglückliche ſelbſterwählte Geſchick der Tochter näher zu Herzen ginge, als ſein eigenes, ihm von ihr bereitetes, gewiſſes Loos. Aber ſein ganzes Verhalten berechtigt uns zu der Annahme, daß nicht, wie es bei einem beſchränkteren oder niedriger geſinnten Manne der Fall wäre, der Aerger über den ſchwarzen Eidam, den Spott der Leute u. dgl., ſondern der Gram über die ihm zugefügte Täuſchung es iſt, was ihn am tiefſten bewegt und vor der Zeit in's Grab ſtürzt. Von Tragödie des Vertrauens dürfen wir auch hier reden. — Mit dieſer ganzen Schilderung Brabantio's beabſichtigte der Dichter offenbar, den Ungehorſam der Tochter einerſeits als nothwendig, wenn die Heirath zu Stande kommen ſollte, andererſeits als ein großes Opfer zu Gunſten des Geliebten hinzuſtellen. Zum erſteren Zwecke mußte Brabantio als unbeugſam, zum andern als würdig und nicht unväterlich gezeichnet werden.

Einige Ausleger haben dem Ungehorſam Desdemona's noch die weitere Bedeutung zugeſchrieben, ihren ſonſt allzu empörenden Tod als Strafe zu motiviren. Aber vorerſt ſpricht Desdemona's eigenes Verhalten nicht für dieſe Anſicht. Sie

verräth kaum, daß ſie eine Erinnerung an das Gethane bewahrt hat, geſchweige daß ſie dieſer Erinnerung nachhangend oder Reue empfindend und eine Strafe zu verdienen glaubend erſchiene. Entweder müſſen wir ihr in dieſer Hinſicht eine ſittliche Hartfühligkeit zuſchreiben, an die wir nicht glauben können, oder annehmen, der Dichter wolle ihre That auch vom Zuſchauer nicht als eine bereuens- und ſtrafwürdige angeſehen wiſſen. Daß er Desdemona nur darum nicht ausdrücklich als bereuend zeige, weil er als ſelbſtverſtändlich betrachte, daß ſie es ſei und dem Zuſchauer ſo erſcheine, wäre eine allzu gewagte Behauptung. Eine Spur ſolcher Reue würde den ganzen Charakter ändern; was die Novelle derartiges enthält, wie die Furcht, einſt als Warnungsbeiſpiel für junge Mädchen dienen zu müſſen, hat unſer Dichter getilgt. Es würde ſeiner Desdemona, trotz der Art, wie ihr gelohnt wird, als ein wahrer Verrath an dem Gatten vorkommen, den Schritt, den ſie aus Liebe und nur aus Liebe gethan, zu bereuen. Ihr Schritt iſt auch abgeſehen von ihrem eigenen Bewußtſein darüber nicht als ein ſtrafwürdiger hingeſtellt. Wer dieſe Strafwürdigkeit darin und n u darin findet, daß die Ehe gegen den väterlichen Willen geſchloſſen worden, müßte ja auch mehr dieſen als jene tadeln, und alſo eher den Tod Brabantio's als den Desdemona's für Strafe anſehen, wenn er nicht noch größere Strenge am Ort findet und Vater und Tochter beide für todeswürdig erklären will, den Einen, weil er die Ehe nicht hat wollen eingehen laſſen, die Andere, weil ſie dieſelbe eingegangen iſt. Sie hätte aber doch, hat man geſagt, wenigſtens einen Verſuch machen ſollen, den Vater für ihre Abſicht zu ſtimmen, vielleicht würde ſie doch etwas ausgerichtet haben, und wie gut wäre ihr ein Rückhalt am väterlichen Hauſe bekommen! Daß ſie jenes unterließ, wird daher kommen, daß ſie ihren Vater beſſer kannte, als wer ihr das zumuthet; und was den Rückhalt betrifft,

ſo ließ Desdemona, wenn ſie eines ſolchen im moraliſchen Sinne zu bedürfen glaubte, die Heirath lieber gar ſein; iſt aber ein äußerlicher Rückhalt gemeint, ſo verdient die Verſäumung einer Klugheitsrückſicht auf das eigene Wohl keine Strafe außer der, welche in der Entbehrung des betreffenden Wohlſeins liegt. Wir wüßten nicht, wie Jemand auch nur die Bezeichnung des von Desdemona gethanen Schrittes als eines Irrthums, nach der Meinung des Dichters, begründen könnte. Ein Schritt, über deſſen Folgen man ſich irrt, iſt darum noch nicht ſelbſt ein Irrthum. Es mag wohl die Regel ſein, daß Ehen zwiſchen zwei ſo ungleichen Weſen mißrathen; aber wer heißt uns, dramatiſche Perſonen als Regelbeiſpiele anſehen, und insbeſondere der angeführten Regel zwei Menſchen unterwerfen, die vielleicht Ausnahmen von derſelben und trotz ihrer Ungleichheit Liebende ſolcher Art ſind, bei welchen umgekehrt das Mißrathen der Ehe die Ausnahme iſt? Dasſelbe wird ja in unſerem Falle wirklich — zum Beweis, daß wir uns mit dieſen Reflexionen nicht von der Meinung unſeres Dichters entfernen — nur durch ganz beſondere, nur durch ſolche Veranſtaltungen bewirkt, die ſelbſt ſo unzweifelhaft zu einander gehörende Perſonen wie Poſthumus und Imogen entzweien und jenem einen Mordbefehl gegen dieſe eingeben. (Auch zur Beurtheilung der That Othello's iſt dieſe Parallele dienlich: Poſthumus iſt kein Mohr; der Dichter läßt ihn aber in die Fremde gehen, in ähnlicher Abſicht, wie er den Othello aus der Fremde kommen läßt.) Ja, man kann auch ſogar in unſerem Falle nicht ſchlechtweg von einem Mißrathen reden, da unſer Dichter eine Ehe bloß nach ihrem Ausgang oder ihrer Dauer ſchwerlich beurtheilt wiſſen wollte.

Demſelben Zwecke, wie der Kindes-Ungehorſam Desdemona's, nämlich die Eiferſucht ihres Gatten ſcheinbar zu begründen, in Wahrheit aber als deſto grundloſer darzuthun,

dient auch, was man Lügenhaftigkeit und Leichtſinn bei ihr genannt hat. Sie antwortet dem Othello auf die Frage nach dem Tuch: „Es iſt nicht verloren.“ Aber augenblicklich vermißt iſt ja in der That noch verloren; und auch das hinzugefügte: „wenn's aber wäre?“ iſt nicht zu überhören, wie es denn auch Othello nur zu gut hört. Die berühmte Lüge, wodurch Desdemona, um den geliebten Mörder zu retten, ſich als Selbſtmörderin erklärt, wird zwar kaum hierher gezogen werden, weil es offenbar eine Lüge iſt, die mehr werth iſt, als wenn Jemand ſein Leben lang keine ſagt; wir führen ſie aber als eine weitere Beſtätigung dafür an, daß der Dichter bei Desdemona's Tod an etwas ganz Anderes denkt, als an Strafe, nämlich daran, die Liebe und Treue der Sterbenden und die Verblendung ihres Mörders in's hellſte Licht zu ſtellen. Bei dieſer Lüge, wie bei dem Ungehorſam gegen den Vater, iſt gar nicht daran zu denken, daß oder ob Desdemona damit eine Sünde begehe, ſondern es kommt einzig die ſich darin ausdrückende Geſinnung gegen Othello in Betracht. Es gehört überall zum Verſtändniß eines Kunſtwerks nicht bloß ein Bemerken deſſen, was der Künſtler hat zeigen, ſondern auch ein Wegſehen von dem, was er nicht hat zeigen wollen; man kann jenes die Reflexion, dieſes die Abſtraction der Phantaſie nennen. Was man ſodann Leichtſinn bei Desdemona genannt hat, ihre beharrliche Verwendung für Caſſio, iſt Herzensgüte und Argloſigkeit, ja ſogar nur ein neuer Beweis ihrer Liebe zu ihrem Gatten: ſie hält den Caſſio vor Allem als Beförderer ihrer Heirath werth; ſie weiß ferner, daß auch Othello ihn noch immer ſchätzt, einen treuen Freund und Diener an ihm hat und ihn ſelbſt gern wieder einſetzen möchte*). Man kann aus dem letzteren Grunde ihre Verwendung überflüſſig, leichtſinnig aber ſo wenig

*) Siehe was Emilie III, 1 zu Caſſio, und Desdemona III, 3, im Anfang, zu Othello über ihn ſagt.

nennen, als wenn ſie ihrem Gatten riethe, ſich wohl zu nähren oder ſich warm zu halten (von ihr ſelbſt gebrauchte Vergleichungen). So beſteht auch dieſe Sünde, beſtehen überhaupt alle ihre Sünden in ihrer Liebe, wie ſie ſelbſt ſagt auf ihrem Todbette. Sie iſt ſo ganz lautere Gattenliebe, daß dieſe auch das Einzige iſt, woraus ihr der Ankläger eine Sünde wider dieſelbe machen kann. Dieß zeigt ſich ſogar an dem Verluſt des Schnupftuchs, während ſie nämlich den Kopfſchmerz des Gatten zu lindern bemüht iſt; man erkennt hiermit auch den Zweck der Abweichung von der Novelle in dieſem Punkt: in der letztern entwendet Jago der Desdemona das Tuch, während ſie, nicht ihrem Gatten, ſondern einem Kinde des Diebs ſich freundlich erweist. Die Ausleger müſſen ſich hüten, dem Verläumder das, was er aus der Handlungsweiſe Desdemona's macht, nachzumachen; er ſelbſt geſteht ſich, daß es ihre Tugend iſt, was er in Pech verwandelt, und daß er das Netz aus ihrer Güte flicht.

Man wird ſich alſo ſchon darein ſchicken müſſen, zwar nicht mit dieſem oder jenem Ausleger, wohl aber mit jedem unbefangenen Zuſchauer, in Desdemona eine gemordete Unſchuld zu ſehen. Bei dieſer offenbaren Meinung des Dichters darf uns die vorgefaßte Anſicht über poetiſche und ſonſtige Gerechtigkeit, als ob Unglück durchaus von Schuld, Glück von Verdienſt oder Unſchuld, herkommen müßte, wenig kümmern. Unſer Dichter läßt ſeine Perſonen diejenigen Schickſale finden, die ihn am geeignetſten dünken, ſeinen Stoff unter demjenigen Geſichtspunkte zu zeigen, unter welchem er ihn nun einmal zeigen will, und die zugleich natürliche Vorausſetzungen des Nachfolgenden oder Folgen des Vorhergegangenen ſind. Die einzelne Perſon kann da weiter nichts beanſpruchen, als daß der Dichter, was er ihr auch zufüge, ſie ihrem Charakter treu bleiben laſſe. Ob es den wirklichen Perſonen auf der großen Weltbühne beſſer geht? und ob die

Aufgabe des Dichters darin beſteht, den Weltlauf zu verbeſſern, oder vielmehr darin, ihn in einem einzelnen Theile und von einer beſtimmten Seite, oder in einem gewiſſen Sinne, in voller Anſchaulichkeit hinzuſtellen? In den angeführten Beziehungen iſt es nicht im Geringſten weniger gerechtfertigt, daß Desdemona unſchuldig erdroſſelt wird, als daß Jago den Foltertod erleidet, was auch eine criminaliſtiſch nicht unebene Strafe für ihn ſein mag; hätte ſich dieſe aber nur ebenſo auf Koſten der genannten Rückſichten bewerkſtelligen laſſen, als dieß der Fall mit Desdemona's Rettung geweſen wäre — der Dichter wäre im Stand geweſen, den Schurken laufen und von ſeinen eigenen Furien zu Tod hetzen zu laſſen. An einem ſchuldigen Tod unter allen Umſtänden größeres Gefallen zu finden, als an einem unſchuldigen, kam bekanntlich ſchon dem Sokrates als ein wunderlicher Geſchmack vor.

Die aufgezählten Aenderungen in den Charakteren und dem Verhalten der beiden Gatten, gegenüber der Novelle, müſſen nun zwar ſehr dazu dienen, das Tragiſche der Eiferſucht zu erhöhen, wenn ſie einmal entſtanden iſt; aber die Wahrſcheinlichkeit und Möglichkeit dieſer Entſtehung iſt durch dieſelben vorerſt eher ferner als näher gerückt. Othello ſelbſt bietet einzig durch ſeine Argloſigkeit einen Anknüpfungspunkt; doch nur ſofern dieſelbe mißbraucht werden kann; an und für ſich iſt ſie ja das gerade Gegentheil von Eiferſucht. Auch Desdemona kann, ſo viel an ihr liegt, einen Mann dieſer Art unmöglich eiferſüchtig machen, ſo ungeſchickt ſie auch ſein wird, ihn, wenn er es dennoch einmal geworden iſt, zu heilen. Das einfache Cauſalgeſetz erfordert alſo, daß die Eiferſucht in dieſe Ehe von außen hineinkomme; dieſe Nothwendigkeit iſt aus den eben angedeuteten Gründen in der Tragödie noch

viel einleuchtender, als in der Novelle. Die äußere Urſache kann jedoch, wenigſtens in jener, nicht ein bloßer Zufall ſein, ein ſolcher würde denn auf die künſtlichſte Weiſe, wie eine Abſicht, wirkſam gedacht; nur ſo vermöchte er die ihm in den Charakteren der beiden Liebenden entgegenſtehenden Hinderniſſe zu bekämpfen. Beſſer alſo eine wirkliche Abſicht angenommen! Der Dichter hatte ja vollkommen freie Hand, die erforderliche Urſache ſo günſtig zu wählen, als er ſie nur erſinnen konnte. Er wählte oder behielt bei, was er in der Novelle fand, einen das Uebel mit Willen anſtiftenden Menſchen, einen Böſewicht, welchem dann immerhin auch einiger Zufall zu Gebot geſtellt werden konnte. Der Grund, welchem Jago ſeine Stelle in unſerem Drama verdankt, iſt alſo ungefähr derſelbe, der auf religiöſem Gebiet zur Annahme eines Univerſalböſewichts geführt hat, mit welchem denn auch unſer „Halbteufel", wofür Othello ſeinen „ehrlichen" Jago endlich erkennt, mehrfach im Stücke zuſammengeſtellt wird (man erinnere ſich auch an die Bedeutung des Wortes „Diabolos"); und wenn alle Menſchen ſo harmlos wären wie Othello und Desdemona, ſo würden die Teufeleien, die dennoch unter ihnen vorkommen, gar ſehr für jene Annahme ſprechen.

Der Verläumder iſt in der Tragödie nicht bloß nothwendiger, als in der Novelle, ſondern es kommt auch von dem Ergebniß viel mehr auf ſeine Rechnung. Natürlich; je weniger Stoff zur Eiferſucht in dem Mohren und ſeiner Gattin ſelbſt liegt, ein deſto größerer Beitrag muß von außen kommen. Hieraus ergab ſich ſogleich der auffallendſte Unterſchied zwiſchen Jago und ſeinem Vorbild: die ungleich größere Rührigkeit, welche jenen die ſeinem Zwecke dienenden Ereigniſſe nicht ſo geduldig abpaſſen, ſondern ihn dieſelben zu großem Theile gefliſſentlich veranſtalten, oder auch erdichten, und Alles geſchickter benutzen läßt. So wird die Berauſchung Caſſio's, ſein dadurch veranlaßtes Vergehen, um deſſen willen

er abgesetzt wird, und die Verwendung Desdemona's für ihn von Jago absichtlich herbeigeführt, während sein Vorläufer sich das alles in den Mund fliegen läßt und auch an die Liebe Desdemona's zu dem Offizier, die der Andere erlügt, ernstlich glaubt. Der größeren Mühe, ja der Zusammennehmung aller seiner Kräfte, welche dem Jago erforderlich ist, um seine Absicht mit dem Mohren zu erreichen, entspricht die fernere Aenderung, daß er, während sein Vorgänger es vielmehr auf Desdemona und den Hauptmann, als auf den Mohren, abgesehen hat, vor Allem nach diesem zielt. Seine Ruchlosigkeit besteht zu ihrem nicht-geringsten Theile gerade darin, daß er um das Schicksal Desdemona's so unbekümmert ist. Bei'm Novellisten liebt er dieselbe, sie verschmäht ihn, er will sie deßhalb verderben und auch keinem Andern gönnen. Also Rachsucht und Mißgunst treiben ihn, und zwar jene nur gegen Desdemona, diese mehr gegen den vermeintlich begünstigten Hauptmann, als gegen den Mohren, dessen er sich fast nur als eines Werkzeugs gegen die beiden andern Personen bedient. Auch im Drama ist zwar noch von einer Liebe Jago's zu Desdemona die Rede, aber so, daß man in der Motivirung seiner Handlungsweise kaum etwas vermissen würde, wenn sie fehlte. Eher in Bezug auf die Vollständigkeit seiner Charakteristik, da es von ihm zu verwundern wäre, wenn nicht gegenüber einer solchen Schönheit seine Lüsternheit rege würde. Aber seine Sache ist es doch nicht, einer Liebe nachzuhangen, bei der ihm kein Erfolg winkt, und sich der Leidenschaft für eine Einzige hinzugeben, die *ihm* nicht mehr leisten würde, als andere Weiber auch; seine Lebensweisheit in diesem Punkte wird ein gewisses Sprichwort von den Katzen sein. Die Verführung Desdemona's ist ihm von vorn herein ein Mittel, nämlich Othello's Ehe zu stören *).

*) „Jetzt liebe ich sie auch," sagt er (II, 1), „nicht aus unbeschränkter Lust, . . . sondern theilweise um meine Rache zu befriedigen."

Da er dieſen Zweck durch Erregung von Eiferſucht in dem Mohren gegen einen Dritten — ſein erſter Plan, wie es ſcheint*) — eher erreichbar ſieht, ſo läßt er das andere Project wieder fallen. Er braucht ſich ſo auch perſönlich weniger auszuſetzen, und weniger zu ſcheuen, die Sache den Othello wiſſen zu laſſen, und kann mit demſelben Schlage zugleich den Lieutenant treffen. Er hat ſein Gelüſte in ſeiner Gewalt und handelt ſelber nach dem, was er dem Roderigo über Willenskraft predigt. Eine ernſtliche Verliebtheit Jago's würde ſchon nicht zu dem außerordentlichen Maaße kalter Berechnung, das ihm geliehen werden mußte, paſſen, wie z. B. den Roderigo ſeine Liebe noch einfältiger macht, als er ohnehin iſt. Unſer Dichter ließ daher dieſe Seite des Fähndrichs bis auf eine Spur weg, oder machte daraus, wenn wir ſo wollen, eine eigene Perſon, eben den Roderigo, wie ja eine ſolche Entſtehungsweiſe — durch Theilung — bei niedrigen Thieren vorkommt.

Ein abſtracterer, d. h. ſchlechterer, Dichter hätte nun vielleicht den Erreger der Eiferſucht aus reiner Luſt am Böſen oder an dieſem beſonderen Zweige desſelben handeln laſſen, ohne um einen Erſatz für das Liebesmotiv beſorgt zu ſein. Shakeſpeare wußte, daß auf dieſem Wege zwar wohl ein Unmenſch, aber kein Menſch heraus kommen würde. Niemand thut Böſes, ohne vermeintlich gute Gründe dafür zu haben, d. h. der Handelnde ſieht zwar ein, daß die That, die er vorhat, im Allgemeinen und der Regel nach böſe iſt, glaubt jedoch, wenigſtens vorübergehend, daß dieſelbe unter den beſonderen Umſtänden, worin er ſich befindet, einigermaßen zu rechtfertigen oder zu entſchuldigen ſei. In der erſteren Beziehung geſchieht es, daß Jago ſelbſt ſich einen Schurken

*) Er wird ſchon am Schluß des I. Acts, der andere erſt am Schluß von II, 1 ausgeſprochen.

nennt, und zwar nicht, wie man gemeint hat, bloß im Sprachgebrauch und Sinn der andern Leute, sondern auch im eigenen. Er weiß, daß sein Verfahren ein Schurkerei ist, meint aber dießmal — und freilich auch wohl noch andere Male — mit Ehren ein Schurke sein zu können; zwar nicht in demselben, aber einem vergleichbaren Sinne, wie Othello sich einen ehrenvollen Mörder nennt. Während der Letztere nach bestem Wissen seine That begeht und deßhalb keineswegs ein Schurke genannt werden darf, so ist sich hingegen Jago seines gerechten Anspruchs auf diesen Titel bewußt, wenn gleich er sich in seiner Weise damit abfinden zu können meint. Zur Erklärung der fraglichen Selbstbezeichnung, sowie überhaupt der besonderen Offenheit seiner monologischen Ergüsse, kommt übrigens, um diesen Punkt hiermit abzuthun, noch das culturgeschichtliche Moment in Betracht, welches Vischer einmal in den Jahrbüchern der Gegenwart bei Richard III. geltend gemacht hat, ein „Rest Hans Sachsischer Holzschnittmanier", vermöge welcher der Dichter seine Personen dem Publicum herausſagen läßt, sie seien böse, zornig u. s. w.

Welches sind denn nun die guten Gründe, die Jago zu haben glaubt? Wer einem Andern Böses zufügen will, wird dadurch entweder einen Vortheil zu erlangen, oder für Böses, das er erlitten zu haben glaubt, sich zu rächen suchen. Beides trifft bei Jago zusammen: er will Lieutenant werden und an Othello, nebenbei auch an Cassio, Rache üben. Das Zweite ist ihm jedoch weit das Wichtigste. Ein einziges Mal spricht er den ersteren Zweck aus, und auch da nur als einen untergeordneten *), wie dann auch die Erreichung desselben ohne

*) Monolog am Schluß des I. Acts. Jago gibt hier als seine Absicht an: „Seinen (Cassio's) Platz gewinnen, und meinen Willen kühnen", d. h. den Willen, sich an Othello zu rächen. An das Erstere ist dann auch wohl bei der Belohnung zu denken, die Jago (Schluß

Einfluß auf den weiteren Verlauf der Handlung bleibt und faſt unmerklich vor ſich geht, nur bedeutſam als ein Zeichen, wie ſicher Othello gefangen iſt. Man denke ferner an den Monolog am Schluß von II, 1, wo Jago noch jene zwei Wege vor ſich ſieht, auf deren einem, und zwar dem dießmal in erſter Linie beliebten (Verführung Desdemona's), er der Lieutenantsſtelle um keinen Schritt näher gekommen wäre. Natürlich will aber auch die Rachſucht wieder motivirt ſein. Mußte es nun da unſerem Dichter nicht das Angemeſſenſte ſcheinen, den Jago dem Othello dasſelbe Böſe zufügen zu laſſen, welches er von dieſem vorher erlitten hatte? Iſt es nicht, wenn Jago einmal nach dem Plan der Dichtung den Othello eiferſüchtig machen ſoll, das Natürlichſte, ihn ſeinerſeits durch dieſen eiferſüchtig geworden ſein zu laſſen (ſei's auch mit nicht beſſerem Grunde, als jenes)? Ob wirklich derlei Erwägungen unſern Dichter geleitet haben, muß etwas ausführlich unterſucht werden, da man die Eiferſucht Jago's nicht ſo wichtig zu nehmen pflegt. Zwar daß er den Othello im Verdacht mit Emilien habe und, unter Anderm wenigſtens, aus dieſem Grunde ihn wieder eiferſüchtig machen wolle, ſagt er ſelbſt; aber weil er ſonſt viel lügt, ſo traut man ihm auch in dieſem Punkte nicht; man meint, es ſei ihm nicht Ernſt mit dieſem Verdachte, ſein Hauptmotiv ſei gekränkter Ehrgeiz wegen der Zurückſetzung bei der Bewerbung um die Lieutenantsſtelle, daneben Mißgunſt, Scheelſucht u. dgl. Sehen wir von den letzteren, abſtracteren und zugleich lichtſcheueren, Rachmotiven vorläufig ab und bleiben bei denen ſtehen, welche Jago ſelbſt zu haben erklärt, ſo ſind es jene zwei: Groll über die Zurückſetzung und Eiferſucht auf die Gattin.

Gewiß iſt das erſtere dieſer beiden Motive nicht gering

---

von II, 1) ſich von Othello verſpricht, aber auch hier bloß als eine angenehme Zugabe.

anzuſchlagen. Beeinträchtigung im Avancement will für einen Soldaten um ſo mehr beſagen, wenn er ſo ausſchließlich ſein Leben in dieſem Berufe hat, wie Jago, obgleich ihn der Soldatenſtand nicht eben von der beſten Seite angelockt haben wird. Ob die Zurückſetzung eine verdiente oder unverdiente ſei, darauf kommt für ihre Wirkung auf den davon Betroffenen nichts an: wenn dieſer ſie nur für eine unverdiente hält und ſo empfindet. Jago's Anſprüche ſind überdieß nicht ganz hohl. Zwar ſeine eigenen Aeußerungen darüber ſind die eines Renommiſten. Daß jedoch die Anciennetät für ihn ſprach*), wird richtig ſein. Daß er ſich auch Tapferkeit nicht mit Unrecht zuſchreibt, dafür bürgt uns Othello's und der übrigen Perſonen Urtheil und Zutrauen, — eine Jago'ſche Tapferkeit freilich, womit hinterliſtige Bosheit nicht unvereinbar iſt. Er mag in der ganzen Praxis des Kriegsdienſtes beſſer zu Hauſe ſein, als der jüngere Caſſio, den er als einen Bücherſoldaten verhöhnt, während umgekehrt dieſer einmal von Jago zu Desdemona ſagt, der Soldat werde ihr beſſer an ihm gefallen, als der Studirte. Daß Jago überhaupt eine große praktiſche Tüchtigkeit beſitzt, die er doch nicht immer nur, wo es einen Schurkenſtreich galt, bewieſen haben kann, davon überzeugen wir uns mit eigenen Augen. Er iſt wirklich eine eminent praktiſche Natur, und wer's nöthig hat, mag an dieſem Beiſpiel lernen, daß praktiſch zu ſein nicht unbedingt ein Lob iſt (was auch unſere modernen hyperpraktiſchen Hamlet-Erklärer bedenken mögen). Wir erfahren nicht, was den Othello bewog, ihm den Caſſio vorzuziehen. Empfehlung und Gunſt, wovon Jago redet, ſprachen auch für ihn, und nach Othello's ſonſtigem Benehmen gegen ihn ſollte man glauben, er beſitze deſſen Gunſt ſogar in noch höherem Maaße, als Caſſio. Othello wird nicht müde, die Brauch-

*) I, 1, im Anfang.

barkeit und Redlichkeit des Menſchen zu rühmen, er hat ihn in das Geheimniß ſeiner Liebe eingeweiht, und läßt Desdemona durch ihn nach Cypern bringen, (wovon die Novelle nichts weiß, da beide Gatten zuſammen reiſen), kurz er beweist ihm all das unbegrenzte Zutrauen, ohne welches er nicht ſo jämmerlich hätte betrogen werden können. Wenn nicht eben aus der Abſicht des Dichters, dieſen Betrug begreiflich und anſchaulich zu machen, jene gehäuften Lobſprüche und Zutrauensbeweiſe ſich hinreichend erklärten, ſo könnte man in denſelben ein edles Bemühen Othello's finden, den Jago, welchen er in ſeiner Sphäre höchlich ſchätzt, die Zurückſetzung möglichſt wenig empfinden zu laſſen. Was für Caſſio in dem Einen Falle entſchied, das waren — wenn es erlaubt iſt, hierüber Vermuthungen anzuſtellen — wohl gerade jene Eigenſchaften, in welchen Jago von ſeinem Standpunkt aus bloße Unpraxis ſieht, welche aber Bildung und Nobleſſe genannt werden müſſen. Ferner der Umſtand, daß Othello ſich dem Caſſio trotz alles Zutrauens, das er an den Jago verſchwendet, gemüthlich näher als dieſem fühlt; er ſagt nirgends zu Jago wie zu Caſſio: „Ich liebe dich.“ Auch daß dieſer vermöge ſeiner feineren Sitten zum Verkehr mit Desdemona beſſer paßte und das Liebesverhältniß, um welches er von Anfang bis zu Ende wußte, beförderte, mußte ihn dem Othello empfehlen. Wenn Caſſio an einer Stelle die Heirath erſt durch Jago zu erfahren ſcheint, ſo kann man hierin entweder mit Gervinus einen Beweis von des Erſteren Verſchwiegenheit ſehen, da er vielleicht den Jago nicht im Geheimniß weiß und ſich deßhalb gegen ihn verſtellen zu müſſen glaubt, oder, was näher liegt, eine kleine Nachläſſigkeit des Dichters, welchem es in der einen Scene darauf ankommt, den Fähndrich, in der andern, den Lieutenant als Othello's Vertrauten zu zeigen. Man begreift aber leicht, daß dem Jago bei ſeiner Eigenliebe und Beſchränktheit, womit große Pfiffigkeit ſo wenig

unvereinbar ist, daß diese vielmehr ohne solche Begleitung gar nicht vorkommt, keiner von jenen Gründen einleuchten konnte und er sich also wirklich für unbillig zurückgesetzt halten mußte.

Das Zweite ist der geglaubte Umgang Othello's mit Emilien. Man bestreitet jedoch, daß dieser wirklich von Jago geglaubt worden, und beruft sich auf die Unwahrscheinlichkeit dieses Verdachts, auf die Schlechtigkeit des Menschen, vermöge welcher er sich denselben gar wohl nur habe einreden können, und auf den Mangel an Beweisen für dessen Ernsthaftigkeit. Meint man mit dem ersten Einwurf, es sei unwahrscheinlich, daß Othello dessen schuldig sei, wessen Jago ihn verdächtigt, so hat man Recht; meint man hingegen, es sei nicht glaublich, daß Jago den an sich unwahrscheinlichen Verdacht wirklich hege, so kann ich nicht beistimmen. Dieselbe Schlechtigkeit, um deren willen man ihn für fähig hält, sich so etwas nur einzureden, läßt vermuthen, daß es hier gar nicht vielen Sich-Einredens bedarf. Was versteht man überhaupt unter einem bloßen Sich-Einreden? Wer fähig und geneigt ist, sich etwas weiß zu machen, ist auch im Stande, sich zu glauben. Ein Vorwand, dessen man vor sich selbst bedarf, ist nothwendig mehr als ein bloßer Vorwand. Es ist wahr, Jago weiß nichts, und weiß, daß er nichts weiß, sondern einen bloßen Verdacht hat; aber der ist so stark, als ein Verdacht sein kann. Damit dieser für Gewißheit auch nur genommen werden könne („ich will thun, als wär's gewiß"), muß er ihr nahe sein. Ich will mich an Othello rächen, sagt Jago in der monologischen Hauptstelle:

> Weil ich vermuthe, daß der üpp'ge Mohr
> Mir in's Gehege kam, und der Gedanke
> Nagt wie ein freffend Gift an meinem Innern;
> Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,
> Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib.

Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Jago das nur so meinte

oder ſagte, wenn ihm nicht wirklich ſo zu Muth wäre. Es iſt ein großer Unterſchied zwiſchen dem, was Gervinus behauptet: „er ſelbſt weiß wohl, daß das falſch iſt“, und Jago's eigener Ausſage: „ich weiß nicht, ob es wahr iſt.“ Das Nichtwiſſen iſt auch hier mit einem ſtarken Glauben gar wohl vereinbar. Jago äußert dieſen Glauben in den ſo eben angeführten Monologen, namentlich dem ſpäteren — denn er ſcheint darin Fortſchritte zu machen, ebenwie Othello — auf das Nachdrücklichſte; und ſo wenig Grund wir haben, ihm nachzuglauben, was er glaubt, ſo wenig Grund iſt vorhanden, ihm nicht zu glauben, daß er glaubt. Andere haben dieſen Glauben*), und was hätte er demſelben entgegenzuſetzen? Seine Anſicht von den Weibern? Emilie im Beſondern iſt leichtſinnig, und findet die Untreue einer Frau wenigſtens unter einer gewiſſen Bedingung, falls nämlich der Mann mit ſeinem Beiſpiele voranginge, entſchuldbar; dieſe Bedingung iſt aber eine ſolche, welche ihr Gatte zu erfüllen nicht ermangelt**). Den Mohren ſodann hält er gewiß gleichfalls für fähig, weſſen er ihn bezichtigt: er braucht nur an die bekannte Mohrennatur zu denken, er kann ferner ſogar in deſſen Liebe zu Desdemona bloße „Ueppigkeit“ ſehen, er kann auch nicht geneigt ſein, Anderen Beſſeres zuzutrauen, als ſich ſelbſt. Jago iſt überhaupt, ganz im Gegenſatz zu Othello, entſchieden geneigt zu Mißtrauen und Eiferſucht. In unſerer Tragödie iſt nicht derjenige, deſſen Eiferſucht ihren Hauptgegenſtand bildet, ſondern derjenige, welcher jenen mit Abſicht eiferſüchtig macht, der von Natur Eiferſüchtige, welchen ſeinerſeits in dieſe Leidenſchaft zu verſetzen es ebendaher keines eigentlichen, abſichtlichen Machens bedarf. Hat Jago doch auch den Caſſio im Verdacht mit ſeiner Nachtmütze, wie er

*) Monolog am Schluß des I. Acts.
**) Monolog am Schluß von II, 1.

galant ſeine Frau nennt, und zwar während er denſelben verliebt in Desdemona glaubt und um deſſen Verhältniß mit Bianca weiß. Um ſo gewiſſer wird er den auch von Anderen gehegten Verdacht gegen Othello theilen, zumal da derſelbe ohne Zweifel aus der Zeit vor der Verbindung mit Desdemona ſtammt. Es könnte zwar auffallen, daß Jago ſo verſchloſſen über den Punkt iſt und ſich darüber nur, wenn er allein iſt, ausläßt. Aber eben dieß ſpricht für ſeine Aufrichtigkeit in dieſer Hinſicht; und je weniger er ſein Gift von ſich geben kann, um ſo glaublicher iſt es, daß es ihm die Eingeweide zerfrißt. Es kann ihm begreiflich nicht darum zu thun ſein, das Gerücht noch weiter zu verbreiten und ihm durch ſeine Stimme Nahrung zu geben. So hat er es auch nicht gern, als ſeine Frau einmal vor Desdemona davon redet; beiläufig ein Beweis, daß dasſelbe nicht ſehr geheim war, ſowie daß auch Emilie den Verdacht ihres Mannes für ernſt anſah und darunter zu leiden hatte. Nicht einmal das iſt richtig, was Gervinus behauptet, daß das Letztere im Stücke ſelbſt nicht der Fall ſei. Nachdem Desdemona ihr Schnupftuch hat liegen laſſen und mit dem Gemahl abgegangen iſt, bleibt Emilie zurück und hebt das Tuch auf, Jago kommt herbei und fährt ſie an:

Was gibt's? Was machſt du hier allein?
Emilie: Nun zank' nur nicht; ich habe was für dich.
Jago: Haſt was für mich? Das iſt nun wohl nichts Neues —
Emilie: Nun?
Jago: Ein närriſch Weib zu haben.

Nicht nur die erſten dieſer Worte ſind offenbar eiferſüchtig — was könnten ſie ſonſt bedeuten? — ſondern auch das „närriſch“ (foolish) iſt ſo viel als „vernarrt.“ Darauf daß Jago von ſeiner Frau ſogar den Ausdruck „Hure“ gebraucht, nachdem ſie ihn verrathen hat, ſoll kein Gewicht gelegt werden. Es iſt in ſeinem Munde und nach ſeiner Sinnesart gewiſſer-

maßen der Gattungsname des ganzen schönen Geschlechts. Daß Shakespeare sich an jener Einen Eifersuchtsscene zwischen dem Jago'schen Ehepaar genügen ließ, erklärt sich aus der immerhin verhältnißmäßig geringeren Bedeutung, welche diese Eifersucht in unserem Drama im Vergleich mit der Othello's hat. Dann ist es auch ein charakteristischer Gegensatz zu der letzteren, daß Jago ungleich mehr dem vermeinten Verführer als der Verführten zürnt. Seine Eifersucht ist überhaupt eine andere als die Othello's, nicht, wie diese, eine „Eifersucht des Herzens"**), sondern der Sinnlichkeit und des Neides, eine Eifersucht nicht sowohl der Liebe, als vielmehr der Eigenliebe, die gemeine Eifersucht, aber darum nicht weniger ernstlich, ja langwieriger und nagender, als jene, — eine chronische Krankheit, während die Othello's eine acute ist. Wer also der vorliegenden Auffassung entgegenhalten wollte, Jago könne schon deßwegen nicht aus Eifersucht handeln, weil es ihm an eigentlicher Liebe fehle, der würde mit dem Letzteren Recht haben und dennoch keine Widerlegung geben. Wenn wir Jago als wirklich eifersüchtig betrachten, begreift sich endlich auch besser das ungemeine Geschick, womit er die Vergiftung Othello's bewerkstelligt: er hat alle die scheinbar so geringfügigen Mittelchen, die er anwendet, vorher am eigenen Leibe erprobt; auch in diesen Dingen, wie im Kriegshandwerk, ist er kein bloßer Theoretiker, der die Eifersucht nur vom Hörensagen oder aus Novellen à la Cinthio kennte*).

Wird aber einmal die Eifersucht Jago's als eine ernsthafte anerkannt, so kann auch wohl kein Zweifel darüber sein,

*) Vgl. Vischer gegen A. W. Schlegel, in einem im Winter 1856/7 in Zürich gehaltenen Vortrag, laut Bericht der Neuen Zürcher Zeitung vom 27. Jan. 1857, Beilage.

**) Man erinnere sich an die bookish theorick Tasso's (I, 1) und die unbookish jealousy Othello's (IV, 1); im letzteren Sinne ist nun Jago doch ein scholar (vgl. oben S. 47).

welches der beiden Motive den Primat vor dem andern hat. Einzig auf die widerlegte Unwahrscheinlichkeit der Eifersucht ließe sich der Vorrang des Zurücksetzungsmotivs begründen. Wo Jago allein ist und also am aufrichtigsten, zeigt er sich nur von jener beseelt. So in den mehrerwähnten beiden Monologen, in deren zweitem namentlich die Eifersucht den gekränkten Ehrgeiz so entschieden übertönt, daß auch in Bezug auf Cassio nicht dieser, nur jene sich geltend macht, obgleich sie gegenüber dem Lieutenant auf noch schwächeren Füßen, als gegenüber dem General, steht und wohl nur auf die Zukunft sich bezieht. Zwar dem Roderigo nennt Jago als Grund seines Hasses gegen Othello einzig die Zurücksetzung, gewiß deßhalb, weil er, wie er weiterhin sagt, es nicht im Brauch hat, sein Herz auf dem Aermel zu tragen, daß Dohlen dran picken — ich setze hinzu: und Gimpel wie Roderigo hineingucken können, und er sich zu seinem Zwecke, diesen von der Aufrichtigkeit seines Hasses zu überzeugen, füglich mit der Zurücksetzung begnügen kann. Der Groll über diese erscheint so mehr nur als das ostensible Motiv, das seiner Natur nach sich besser zeigen darf, als das andere, von welchem es gleichwohl erst seine rechte Kraft erhält. Man weiß ja, wie es geht, wenn man einmal einen Grund hat oder zu haben glaubt, Jemanden zu hassen: es stellt sich dann sehr bald ein zweiter, dritter u. s. w. ein, den man sonst gar nicht, oder nicht so gewichtig, gefunden hätte. Eine Rache, als solche, ist ferner um so vollkommener, eine je genauere Wiedervergeltung sie ist; auch dieß spricht für die Vorherrschaft des Eifersuchtsmotivs. Jago zeigt auch sonst Geschmack für Wiedervergeltung: er räth dem Othello, die Gattin in demselben Bette zu erwürgen, welches sie besudelt habe, wovon auch dem Mohren „die Gerechtigkeit gefällt." Wenn Vischer*), der die Eifersucht nicht für ernsthaft,

*) A. a. O., womit die Aesthetik, III, S. 23 f. übereinstimmt; vgl. zum Nächstfolgenden auch S. 35 und 42.

ſondern den Groll über die Zurückſetzung als das Hauptmotiv anſieht, hierzu bemerkt: „dieß hätte Shakeſpeare noch etwas ſtärker hervorheben können,“ ſo leſe ich nach allem Obigen in dieſen Worten jetzt nur noch das wichtige Zugeſtändniß, daß Shakeſpeare das angebliche Hauptmotiv nicht ſo ſtark hervorgehoben habe, als zu erwarten wäre, wenn er es wirklich als das Hauptmotiv hätte angeſehen wiſſen wollen. Auch der Vorwurf einer „überfruchteten Motivirung“ läßt ſich, ſcheint mir, ablehnen; die Rang-Eiferſucht und Liebes-Eiferſucht ſind beide eben Eiferſucht, zugleich aber iſt hier die eine der anderen entſchieden untergeordnet, und wir haben ſo nur einen weiteren Beleg vor uns, daß Shakeſpeare „vorzüglich es liebt, jeden weſentlichen Ton des Ganzen [und hier handelt es ſich um den Grundton] durch eine Verdopplung, Verdreifachung in verwandten Tönen zu heben.“

Wir dürfen nun aber zum Verſtändniß von Jago's That nicht bei den eigentlichen, bewußten und beſtimmten, Motiven ſtehen bleiben. Sie allein führen noch nicht die Nothwendigkeit mit ſich, Rache und eine ſo furchtbare und unerbittliche Rache zu üben; ſehr wenige Menſchen würden ſich durch das Gleiche ſo weit treiben laſſen. Motive ſind, was ſie ſind, immer nur unter der Vorausſetzung eines ſo und ſo gearteten Menſchen, wie auch jede andere Urſache dieß nur iſt bei einer ganz beſtimmten Beſchaffenheit und Natur des Dings, auf welches ſie wirkt. Jene Motive wären für Jago keine, oder keine ſo dringende, wenn er nicht ein Kerl danach wäre. Wir müſſen, mit andern Worten, unterſcheiden zwiſchen den Gründen, womit er ſeine That vor ſich ſelbſt rechtfertigt, und denjenigen, welche ihm dieſe Rechtfertigung möglich machen und nur in dem ganzen vorausgeſetzten Weſen dieſes Menſchen geſucht werden können. Dieſes Weſen iſt dem Othello's vollkommen entgegengeſetzt, und zwar ſo, daß die ſchwärzeſten Seiten des Mohrennaturells weit mehr bei Jago anzutreffen

ſind, als bei unſerem Mohren. So arglos, offen, großherzig, edel der Eine, ſo argwöhniſch, verſteckt, niedrig, gemein iſt der Andere. Jedem Ding und jedem Menſchen weiß er die ſchlechteſte Seite abzugewinnen. Er liebt Scandal, iſt ein Betrüger u. ſ. w. Eine wahre Harmonie konnte daher zwiſchen beiden Männern von Anfang an, ſchon bevor jene beſondern Motive zu wirken begannen, nicht ſtattfinden. Der Mohr zwar, bei ſeiner großartigen Blindheit und Bereitwilligkeit, Alles, was er nur irgend Gutes an ſeinem Fähndrich fand, anzuerkennen, konnte demſelben gar wohl freundlich zugethan ſein. Dieſer ſeinerſeits dagegen mußte ſehr bald den großen Abſtand zwiſchen ſich und dem General empfinden und eine Gelegenheit herbeiwünſchen, ſich an dieſem für deſſen große, ihn ſo tief in den Schatten ſtellende Vorzüge zu rächen. Ein ſolcher Grundhaß äußert ſich z. B. in den Worten: „Ich haſſe den Mohren und die Leute glauben, er habe in meinem Bett mein Amt verwaltet"; ferner in dem: „Ich kann ihn nicht ausſtehen." Noch mehr als die geiſtigen Vorzüge des Mohren wurmen den Jago ohne Zweifel die äußeren Güter, die jener ſich durch dieſelben errungen, er, der Angehörige einer verachteten Race, jetzt das Factotum des Senats, Freund der angeſehenſten Männer, im Beſitz eines Weibes wie Desdemona, — und Jago, Gott beſſer's, Seiner Mohrſchaft Fähndrich und Packeſel*). Dieſes Verhältniß muß ihm um ſo unerträglicher ſein, und er ſich um ſo mehr befugt glauben, dem Mohren dienend nur ſich ſelbſt zu dienen, als auch ſeine Anerkennung der geiſtigen Vorzüge desſelben keine ungeſchmälerte iſt, ſondern er ſich ihm an Pfiffigkeit, die ſolchen Burſchen für die höchſte Geiſteseigenſchaft gilt, überlegen weiß, ihn wiederholt einen Eſel nennt u. dgl.

Wir wiſſen jetzt, warum und wofür ſich Jago an Othello

*) II, 1 läßt Othello ſein Gepäck durch Jago an's Land ſchaffen.

rächen will; aber warum sucht er Desdemona und Cassio mit zu verderben? Die nächste Antwort ist: sein Plan gegen den Mohren bringt es mit sich. Und an dieser Auskunft werden wir uns in Bezug auf Desdemona genügen lassen müssen. Daß Scheelsucht über ihre Vollkommenheiten ihn gegen sie einnehme, wie bemerkt worden, ist darum weniger wahrscheinlich, weil er für diese Vollkommenheiten kaum ein Auge hat, was durch seine sogenannte Liebe zu ihr nicht widerlegt, sondern bestätigt wird, weil ferner Scheelsucht u. dgl. ihrer Natur nach mehr nur da wirksam ist, wo zwei Personen in einer gemeinsamen Sphäre sich bewegen. Nur um so mehr aber muß man fragen, wie Jago es habe über sich bringen können, Desdemona so schonungslos zu opfern. Er setzt sich auch wirklich ihren Untergang nicht zum Zweck, sondern läßt sich denselben nur als Nebenerfolg gefallen. Dann denkt er anfangs auch nicht, daß der Handel einen so mörderlichen Ausgang nehmen werde, und als er es merkt, da hat er nur noch die Wahl, entweder sich dem Othello als Verläumder zu bekennen, oder denselben in seinem Racheworhaben zu bestärken und zu unterstützen, d. h. entweder sich selbst oder Desdemona zu opfern, und diese Wahl ist natürlich für ihn so gut als keine. Anders steht er zu Cassio. Gegen diesen hat er dieselben Motive wie gegen Othello, nur in geringerer Stärke, und es gesellt sich so zu der Abstufung der Motive auch eine in Bezug auf die Personen. Der Groll wegen der Zurücksetzung richtet sich begreiflich nicht bloß gegen den Bevorzuger, sondern auch gegen den Bevorzugten, und auch der Verdacht wegen Emiliens erstreckt sich auf Beide, doch gleichfalls weniger auf den Lieutenant als auf den General. Wichtig für diese Gradation ist ferner, daß Cassio ein Florentiner ist. Es ist himmelschreiend, daß Jago sich einen General aus dem Mohrenland gefallen lassen muß; schon das ist arg genug, daß er, ein venetianischer Burger, sich in der

eigenen Vaterſtadt einen Florentiner als Lieutenant vorgezogen ſieht. Je weiter Einer her iſt, im bildlichen und hier zugleich örtlichen Sinn, deſto mehr iſt er dem Jago zuwider. Und dieſe Hergelaufenen ſollen ihn auch noch bei ſeinen Landsmänninnen, ja bei ſeiner Frau ausſtechen! Auch Caſſio iſt dem Jago überdieß ſchon abgeſehen von ſolchen ſpeciellen Colliſionen im Weg, weil „er eine tägliche Schönheit in ſeinem Leben hat, die ihn (Jago) häßlich macht“ — wiewohl wir uns auch den Letzteren nicht ohne eine gewiſſe gemeine äußere Hübſchheit denken dürfen. Aber den Entſchluß, dem Caſſio an's Leben zu gehen, faßt er doch erſt, nachdem Othello ihn damit beauftragt hat und die Gefahr einer Verſtändigung zwiſchen Beiden nahe getreten iſt.

Sein Plan iſt überhaupt, wie er ſelbſt geſteht, zuerſt verworren, und entwickelt ſich nur nach und nach, wobei ſich ihm mancher Schritt als nothwendig ergeben mag, an den er urſprünglich nicht gedacht hat. Auch den Othello will er zunächſt nur eiferſüchtig machen, weil und wie er ſelbſt es durch ihn geworden iſt — man erinnere ſich an das oben über den Unterſchied der beiderſeitigen Eiferſucht Bemerkte — und hiermit eine zwar höchſt boshafte und gemeine, aber doch nicht ſo beiſpielloſe Rache üben, wie dieſe dann durch die trotz aller Schlauheit nicht von ihm vorausgeſehene Macht der Dinge, insbeſondere durch die ihm unbekannten Tiefen im Weſen Othello's, ſich geſtaltet. Einmal das Uebel angeſtiftet, hat er es nicht mehr in ſeiner Gewalt, iſt er vielmehr ſelbſt in deſſen Gewalt, und um ſo mehr, je weiter es fortſchreitet. Das Vorwärtsgehen iſt ihm je länger, deſto mehr, zu ſeiner Selbſterhaltung nothwendig. Im Anfang treibt ihn theilweiſe die Freude am Gelingen und die nahe Ausſicht auf neuen Erfolg weiter; ſpäter jagt ihn die Furcht vor gänzlichem Scheitern und dem eigenen Untergang:

. . . dieß iſt die Nacht,
Die mich vernichtet oder glücklich macht.

Sein guter Humor nimmt im Verlauf der Handlung zuſehends ab; man vergegenwärtige ſich nur etwa die Uebertölpelungsſcene mit Roderigo am Schluß von IV, 2 und vergleiche ſie mit der am Schluß des I. Acts; es iſt ein Unterſchied wie zwiſchen Richard's III. Bewerbung um Anna und der um Eliſabeth. Zuletzt, wo er die Faſſung am nöthigſten hat, kommt das ihm Unerwartetſte, der Verrath Emiliens, er will ſie vor Aller Augen, um ſie ſchweigen zu machen, erſtechen, erſticht ſie auch wirklich, aber erſt, nachdem ſie alles Nöthige geſagt, und läuft fort: er ſcheint den Kopf verloren zu haben. Er hat ihn noch nicht verloren, aber er wird ihn verlieren, und zwar im eigentlichen Sinne. Weil dieß in dem Augenblick, wo Emilie zu reden anfängt, gewiß iſt, ſo kann er durch jenes Benehmen ſeine Strafe höchſtens noch etwas ſchärfen, nicht aber erſt ſich zuziehen. Er will dann ſchließlich, durch die Ausführung des nun doch bereits verſuchten Mords, noch wenigſtens ſeine Rachluſt befriedigen. Daß er ſich um die Strafſchärfung nicht bekümmert, iſt ein kleiner Heroismus, welchen der Dichter dem tapfern Soldaten zum Schluſſe gönnt (wie, freilich edler, auch der Mohr ſich in ſeinem Ende noch als ſolchen zeichnet).

Ein Jago kann in der menſchlichen Geſellſchaft nur unter der Bedingung exiſtiren, daß er ſich dazu verſteht, ein ganz Anderer zu ſcheinen, als er iſt. Die Verſtellungskunſt iſt ihm um ſo nöthiger, je weniger er fähig iſt, mit Gewalt etwas auszurichten. Ein Richard III. und Macbeth brauchen nicht ſolche Sorgfalt auf ihre Maske zu verwenden; und zuletzt bleibt ihnen der Tod auf dem Schlachtfeld: die Ausſicht Jago's geht auf den Galgen. Seine Verſtellung iſt begreiflich in ſceniſcher Hinſicht beſonders wichtig, und wir verdanken gute Bemerkungen über ſie einem Schauſpieler,

deſſen Andenken ſchon darum hier Ehre verdient, weil er in ſeiner letzten Krankheit keinen ſehnlicheren Wunſch hatte, als noch den Jago zu ſpielen — Carl Seydelmann*). Uebrigens pflegt Jago ſeine Verſtellungskunſt, trotz aller Virtuoſität darin, nicht zu verſchwenden, ſondern ſie nur zu üben, wo und ſoweit er ſie braucht. Nebenbei müſſen zwar die Erfolge ſeiner Kunſt auch von der formalen und ſ. z. ſ. techniſchen Seite ſeiner Eigenliebe ſchmeicheln; aber, wo er mit plumperer Täuſchung ausreicht, wie bei Freund Roderigo, gibt er ſich nicht die Mühe, fein zu ſpinnen. Er hat ſogar poſitiv den Ruf und das Ausſehen eines Mannes, der kein Blatt vor den Mund nimmt. Dieß kann ſeinen Zwecken nur günſtig ſein und iſt theilweiſe ſelbſt Verſtellung; allein es iſt ihm auch wirklich Bedürfniß und Genuß, ſeiner Natur ſoviel möglich den Lauf zu laſſen. Es juckt ihn beſtändig, die Hörner hervorzuſtrecken; ſo weit er's ohne Schaden für ſich thun kann, thut er's. Er gefällt ſich in Roderigo's Umgang auch abgeſehen von deſſen Juwelen darum, weil er an den Ohren desſelben ein ſtets bereites Gefäß für ſeine Läſterreden findet. Nicht leicht verſäumt er auch die Gelegenheit, unter dem Privilegium treuherziger ſoldatiſcher Derbheit ſeine Cynismen an den Mann und an die Weiber zu bringen. Bei Nacht einen rechten Straßenſcandal zu machen, gewährt ihm hohen Genuß, auch ohne Nebenzwecke. Er muß ſich durch ſolches Wüſtthun für die Heuchlerrolle, zu der er ſich durchſchnittlich verdammt ſieht, ſchadlos halten. Wie iſt es endlich zu nehmen, daß er ſich über den böswilligen Rath, den er dem abgeſetzten Caſſio gibt, die Verwendung Desdemona's nachzuſuchen, damit tröſtet: er könnte demſelben ja, auch wenn er's noch ſo gut meinte, nicht beſſer rathen? Offenbar ſucht er ſich hier vor ſich ſelbſt zu verſtellen. Die Verſtellung

*) Rötſcher, Seydelmann's Leben und Wirken, 1845, S. 266 ff.

hält zwar nicht an, sie mißlingt; aber für einen Augenblick hat jener Trost doch etwas ihn Anlachendes. Es ist das einzige Mal im Stück, daß er sich eine Handlung als brav einzureden sucht. Er stellt auch den einmaligen Versuch nur an, weil dieser sich von selbst darbietet, und erst nachdem er schon gethan hat, wovon die Rede ist. Die sittliche Begründung seines Verfahrens ist ihm etwas durchaus nur Nachträgliches, Gelegentliches, Untergeordnetes. Ihr Mißlingen macht ihm auch wenig Kummer. Seine Motive mögen ihm, wie seinen Zweck, so auch alle Mittel, die er dazu nöthig erachtet, verantworten; und er bewegt sich gerade in dieser Mittelregion mit einem — gegen die Gemüthsart des Othello so interessant abstechenden — humoristischen Behagen, welches sich nur daraus erklärt, daß er, die Hand am Werk, über dessen Güte oder auch nur Entschuldbarkeit sich kaum mehr Gedanken macht, sondern, als ob darüber gar kein Zweifel sein könnte, nur noch die formale Zweckmäßigkeit der Mittel in's Auge faßt.

Von den übrigen Personen des Drama's ist keine unentbehrlicher, als der Mann, auf welchen Jago den Verdacht des Mohren richtet — in der Novelle eine so roh ausgeführte Figur, daß Shakespeare hier allerwenigstens hobeln und glätten, aber auch derselben überhaupt erst einen Charakter geben mußte. Cassio ist ein tüchtiger Soldat, trotz Jago's Herabsetzung; dafür zeugt, außer dem Zutrauen Othello's, auch seine spätere Ernennung zum Nachfolger des Letzteren. Seine Offenheit, Arglosigkeit, Noblesse lassen ihn von einer Seite als das Abbild seines Generals erscheinen. Auch er nimmt die Menschen für ehrlich, so lange sie so aussehen. Im Verkehr mit seinesgleichen ist er kameradschaftlich, nur zu sehr. Gegen die Weiber ist er galant; von Desdemona

ist er entzückt; sie verführen zu wollen, kommt ihm nicht in den Sinn; er läßt sich an seiner Bianca genügen. Nehmen wir zu jenen Eigenschaften noch ein feines Benehmen und ein schönes Aeußere, so ist er für Jago ganz der rechte Mann, nicht bloß als Mittel zur Rache an Othello, sondern auch als ein selbstständiger Rachegegenstand.

Die Frau des Fähndrichs spielt in der Novelle die zu ihrer Freundschaft mit Desdemona übel stimmende Rolle einer Mitwisserin und Hehlerin des Mords, wenn gleich sie die thätige Mitwirkung verweigert. Shakespeare könnte scheinen diesen Widerspruch noch gesteigert zu haben, wenn er Emilien einerseits den Märtyrertod für die Freundin sterben läßt, andererseits ihr eine Mithülfe bei dem Verbrechen, die Entwendung des Tuchs, zutheilt. Was das Erstere betrifft, so beruft sich die Novelle auf die Person als die überlebende Erzählerin der ganzen Geschichte; eben dieß wird unsern Dichter veranlaßt haben, durch sie jenes entscheidende Zeugniß für Desdemona's Unschuld ablegen zu lassen, welches den eigenthümlichen Schluß unseres Werkes so wesentlich motivirt. Zu dieser ihrer Hauptfunction würde aber offenbar Mitwissenschaft und Hehlerei schlechter gestimmt haben, als die bloße Entwendung des Tuchs, wobei nicht zu übersehen ist, daß sie Jago's böse Absicht mit demselben nicht kennt und es nur für ihn nachsticken lassen will. Immerhin aber ist sie ein gemeines Weib, schon weil sie einen Jago zum Mann genommen und dieser sie gewählt hat. Die Entwendung des Tuchs ist und bleibt, trotz des eben Angebrachten, ein leichtsinniger Streich; und daß sie diesen nicht sofort gutzumachen sucht, als sie Desdemona darunter leiden sieht und Schlimmes ahnt (wie sie Letzteres später gesteht), wäre eine Schlechtigkeit, wie sie nur eben von der Frau eines Jago erwartet werden kann, wenn sie sich nicht ein wenig damit entschuldigen könnte, daß sie ihren Gatten doch nicht vorschnell verrathen

und in Gefahr bringen zu dürfen geglaubt, und ferner, daß ſie dem Tuch eine ſo große Bedeutung nicht beigemeſſen habe, zufolge ihrer Meinung: „Die Eiferſüchtigen ſind es nicht immer aus einer Urſache, ſondern ſind eiferſüchtig, weil ſie eiferſüchtig ſind.“ In Bezug auf eheliche Treue hat ſie ſich das ſchon erwähnte lockere Syſtem ausgedacht. Einzig der Muth, womit ſie am Ende für Desdemona zeugt, iſt etwas nicht ganz Gemeines an ihr, man wolle denn die Fähigkeit zu ſolcher Erhebung unter außerordentlichen Umſtänden gleichfalls in den Begriff der gemeinen Weibes aufnehmen, wie dieſer Begriff freilich die ſtrengſten Grenzen nicht hat. Ihre ſchlechtere Seite muß man ſich zu großem Theil aus dem Zuſammenleben mit einem ſolchen Gatten, deſſen ganze Schlechtigkeit ſie übrigens nicht kennt, erklären, ihre beſſere aus dem Umgang mit Desdemona, durch deren Tod dann dieſe Seite die Oberhand in ihr gewinnt. Sie iſt überhaupt, wie die meiſten Weiber und Menſchen, mehr ein Geſchöpf (nämlich der Einflüſſe und Verhältniſſe), als ein ſelbſtthätiges Weſen, und ſticht auch in dieſer Hinſicht ſtark gegen Desdemona ab.

Ebenſo entſchieden, als Emilie, verdankt Roderigo ſeine Stelle im Drama hauptſächlich dem, was er für Jago bedeutet, theils als Mittel zu deſſen Charakteriſirung, theils als Werkzeug desſelben. Jago verrichtet, gemäß ſeinem hohen Range unter den Böſewichtern, nur die feinere Arbeit ſelbſt, zum Stehlen gebraucht er ſeine Frau, zum Morden ſeinen guten Freund; nur die Beſtehlung und Ermordung des Letzteren ſelbſt, ſowie auch die Ermordung ſeiner Frau, muß er freilich eigenhändig beſorgen. In ſeinem Verkehr mit dem genannten Geſellen zeigt er ſich verhältnißmäßig am liebenswürdigſten, wie ein Raubvogel, der ſchädliches Gewürm vertilgt. Nicht bloß ſich ſelbſt, auch der Desdemona und dem Zuſchauer leiſtet er einen Dienſt, indem er ihr den Trop

vom Leibe hält, wofür er sich allerdings mit dessen Juwelen gehörig bezahlt macht. Aber so einfältig Roderigo auch ist, so darf man ihn doch nicht, wie es auf der englischen Bühne hergebracht sein soll, zu einem völligen Tölpel machen. Um von einem Jago an der Nase geführt zu werden, braucht man nicht sonderlich dumm zu sein; das Beispiel Othello's zeigt es. Auch Seydelmann verwahrt sich im Interesse seines Jago mit Recht dagegen, daß man Roderigo geradezu einen Schaafskopf nenne. In einer gewöhnlichen guten Gesellschaft würde man ihm, denke ich, nichts anmerken. Er ist ein Repräsentant der „reichen gelockten Lieblinge" Venedig's, welche Desdemona dem Mohren hintansetzt, und dient so zugleich zur Rechtfertigung ihrer Wahl und zur Erhöhung des Gewählten.

Bianca ist — im Gegensatz zu der früher erwähnten Entstehungsweise Roderigo's — durch Verschmelzung zweier Personen der Novelle entstanden, der Person, welche das Schnupftuch am Fenster nachstickt, und der Buhlerin des Cassio, in deren Hand das Tuch, welches der Mohr seiner Gattin geschenkt hat, zu sehen, die stärkste Wirkung auf ihn thun muß. Es ist ein niedriges Ding, diese Bianca, nur durch die wirkliche Neigung zu Cassio etwas gehoben. Wenn jedoch, wie der Herzog von Broglie in seinem Aufsatz über den Othello in Guizot's Buch über Shakespeare beifällig erwähnt, bei der interessanten Aufführung des Stückes im Théâtre français 1830 Bianca als polizeiwidrig gestrichen wurde, so gibt uns das einen sehr hohen Begriff von der Pariser Sittenstrenge.

Das Personal ist jetzt beisammen: Othello, das Subject der darzustellenden Eifersucht; Desdemona und Cassio, ihre Gegenstände; Jago, ihr Anstifter; Emilie, Roderigo und

Bianca, die Werkzeuge des Anſtifters. Alle dieſe Perſonen haben jedoch außer dem, was ſie in Bezug auf die Eiferſucht Othello's leiſten, auch ein unverkennbares inneres Verhältniß zu dieſer Leidenſchaft. Sie dienen ſo dazu, das, was in und mit der Hauptperſon vorgeht, nicht bloß herbeizuführen, ſondern auch, theils durch Contraſt, theils durch Analogie, erſt in das volle vom Dichter beabſichtigte Licht zu ſtellen. Zugleich hören ſie auf, bloß dienend zu ſein; ſie erregen unmittelbar durch ſich ſelbſt, und in derſelben Beziehung wie Othello, unſer Intereſſe. Welchen ſtarken Contraſt Othello an Jago in Bezug auf die Eiferſucht hat, iſt bereits ausgeführt. Hinwieder verbindet Beide eben die genannte Leidenſchaft, die auch bei dem Mohren das Gebiet des Ehrgeizes berührt (bei Anlaß ſeiner Zurückberufung und Erſetzung durch Caſſio). Inſofern contraſtiren Beide gemeinſam mit Desdemona und Caſſio, die ebenſo fern davon ſind, Eiferſucht zu hegen, als davon, ſie mit Grund gegen ſich hervorzurufen. Auch auf Rang und Stand ſind die beiden Letzteren nicht eiferſüchtig; Desdemona opfert auch in dieſer Hinſicht dem Othello trotz ſeines Mohrenkönigsbluts weit mehr, als Jago durch ſeinen Fähndrichsdienſt; und auch Caſſio macht ſich kein Bedenken, vielmehr eine Ehre daraus, einem Othello zu gehorchen, und iſt untröſtlich darüber, deſſen Zutrauen vorübergehend verſcherzt zu haben. Natürlich aber ſteht Othello doch eigentlich auf der Seite Caſſio's und Desdemona's, und es gelingt dem Jago nur auf kurze Zeit, und mit beſonderen Künſten, ihn zu ſich herüberzuziehen. Eben auf dieſer abſichtlichen Störung der rechten Wahlverwandtſchaften beruht unſere Tragödie. Emilie iſt ein leichtſinnig vertrauendes Weib, außerhalb wie innerhalb der ehelichen Beziehungen, und Letzteres in Betreff der fremden Ehe wie der eigenen. Die beiden Ehen ſelbſt bilden einen ſtarken gegenſeitigen Contraſt. Beide zwar ſind durch Eiferſucht geſtört und da-

durch ihrer Auflösung entgegengeführt; aber diese trifft im einen Falle nur eine Ehe, die von Anfang an aufgelöst, nie wirklich, innerlich, auf sittlich-gemüthlichem Grunde geschlossen, nur ein Vertrag zu wechselseitigem Gebrauch der Geschlechtseigenschaften gewesen ist, um die hier ganz passende Definition eines neuern Philosophen von der Ehe anzuwenden; im andern Falle wird eine Verbindung zerstört, die alle wesentlichen Erfordernisse einer ächten Ehe in sich vereinigt und nur von außen, eben von jener falschen Ehe her, angesteckt wird, und trotzdem in der Hauptsache, als eheliche Liebe, bei beiden Gatten bis in den Tod und Mord fortdauert. Das Aufhören der Ehe, das in beiden Fällen durch den Tod der Gattin von der Hand des Gatten eintritt, ist demgemäß auch passend bei dem Jago'schen Paar nicht, wie bei dem andern, die Folge eines unmittelbar das eigene eheliche Leben angehenden, wirklichen oder angeblichen, Ereignisses. Indessen wird Jago zur Ermordung seiner Frau durch den Grimm über die von ihr begangene Täuschung seines Vertrauens, wie er ihr Zeugniß ansieht, und insofern also doch durch denselben Grund, wie auf sein Anstiften Othello zur Tödtung Desdemona's, bewogen. Aber wie die Letztere das Vertrauen ihres Gatten nie wirklich getäuscht hat, so ist auch Emiliens Verrath wahre Treue gegen diejenige, welcher sie jetzt allein noch treu zu sein hat. Daß sie ihren Gatten dadurch auf die Todesfolter liefert, ist ein schönes Gegenstück zu der Unwahrheit, wodurch Desdemona sterbend ihren Gatten und Mörder schützt. Damit endlich die Eifersucht auch in ihren geringfügigeren, nämlich außerehelichen, Formen vertreten sei, zeigt uns der Dichter in Roderigo die allerunbefugteste Gestalt derselben, nämlich auf das Weib eines Andern, das diesen liebt und wieder geliebt wird, und in Bianca die gleichfalls sehr überflüssige Eifersucht einer Dirne auf einen Mann, welchem sie feil gewesen. Daß Roderigo's

Leidenſchaft nicht bloße blinde Gier, ſondern ausdrücklich auch Eiferſucht iſt, wird keines Beweiſes bedürfen; ſonſt erinnere man ſich nur an ſeine Worte: „Was für ein volles Glück genießt das Dickmaul, wenn ihm ſein Plan gelingt.“ Bianca hören wir die paar Male, wo ſie erſcheint, faſt nichts als eiferſüchteln. Sie tritt nie mit Desdemona zuſammen auf: ſie iſt für dieſe nicht einmal als Contraſt nöthig, wogegen Emilie, die mit der Dirne bei dem verwundeten Caſſio zuſammentrifft, hierin eine willkommene Gelegenheit erſteht, ihre Frauenwürde ſchillern zu laſſen. Von dieſen Analogieen und Contraſten findet ſich in der Novelle kaum eine Spur.

2. Der Gang der Handlung.

Unſere Tragödie gehört zu denjenigen, wo der Held erſt in der zweiten Hälfte die Hauptaction übernimmt und zuerſt die Gegenpartei den Reigen führt*). Die active, aufregende Hauptperſon iſt Jago, und man könnte die Handlung auch geradezu ſo gliedern: Entſchluß Jago's, den Mohren eiferſüchtig zu machen — Vorbereitung und Ausführung dieſes Plans — Höhenpunkt des Gelingens — zunehmende Gefahr für den Anſtifter bei ſcheinbarem Fortrücken — Kataſtrophe. Allein die Hauptperſon im abſoluten Sinne iſt und bleibt doch diejenige, welche unſere Haupttheilnahme in Anſpruch nimmt, und in der zweiten Hälfte auch die active Hauptrolle hat, indem hier Jago, auch wo er zu treiben ſcheint und meint, mehr der Getriebene und ſich ſelbſt in den Abgrund Hineintreibende iſt. — Da die Eiferſucht hier in ihrer erſten Entſtehung und ihrem ganzen Verlauf geſchildert

*) Vgl. über dieſen Unterſchied Freytag, Die Technik des Drama's, 1863.

wird, und zwar in einem Menſchen, deſſen Natur ihr urſprünglich widerſtrebt; da ferner ebendeßwegen die Urſachen von außen kommen müſſen und hierdurch ſich ſelbſt und ihre Wirkungen deutlicher, als ſonſt der Fall wäre, der Beobachtung bloßlegen: ſo erklärt es ſich, daß wir wohl durch kein anderes Drama einen ſo ſchlagenden und furchtbaren Eindruck von der Cauſalnothwendigkeit der menſchlichen Handlungen und Schickſale erhalten, wie durch das vorliegende. Wenn es uns im Beginn vorkommen mag, Othello könne gar nie eiferſüchtig auf Desdemona werden („mein Leben für ihre Treue!"), ſo überzeugen wir uns bald umgekehrt, er könne nicht anders als es werden und alles das thun, was er thut. So allgemein nun die Kunſt bewundert wird, womit der Dichter von Jago's erſten verläumderiſchen Worten an je einen Ring der Cauſalkette an den folgenden ſchließt, ſo ſcheint man hingegen nicht ebenſo allgemein derjenigen Kunſt Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen, womit der erſte Ring befeſtigt und der Aufhängepunkt dafür gewonnen wird. Der Dichter hat ſich nicht vor dem Vorwurfe geſcheut, den man ihm noch neuerdings gemacht hat, daß er die Hauptſache erſt in der Mitte des Stücks angehen laſſe. Eine Hauptſache war für ihn dieß: mit dem, was man da die Hauptſache nennt, nicht zu früh zu kommen. Er hat die Hälfte ſeiner Arbeit gethan, wenn er nur erſt gezeigt hat, wie ein Mann von Othello's Weſen empfänglich ſein kann für Einflüſterungen wie die erſte des Jago. Dieſer ſeinerſeits darf ſich nicht übereilen; ſonſt hat er zu befürchten, daß jener bei'm erſten Angriff feſt bleibe. Statt des Verdachts gegen Desdemona und Caſſio entſtände dann vielmehr einer gegen den Verdächtiger, und der Mohr wäre für einen neuen Anlauf des Letztern unzugänglich. Es kam alſo Alles darauf an, gleich dem erſten Angriff ſeine Wirkung zu ſichern, und hierfür durfte der Raum nicht geſpart werden.

Im I. Act werden wir vor Allem mit dem Hauptagens, dem Charakter und den Motiven Jago's, und zugleich mit denen seines Helfers, Roderigo, bekannt gemacht. Die beiden Gesellen machen auch schon in diesem Act einen rohen Versuch zur Störung, doch nur erst einer äußern, von Othello's Glück. Sie rufen den Vater Desdemona's wach und veranlassen dadurch nur die öffentliche Gutheißung der Heirath. Wir lernen dabei auch die Charaktere der beiden Liebenden vorläufig zur Genüge kennen. Jener Abschluß aber, der dem Roderigo so wenig Hoffnung läßt, ist für Jago nur eine Aufforderung, tiefere Minen zu legen, und enthält ein Element in sich, welches diesem Zwecke positiv dienlich ist: die Täuschung, die sich Desdemona gegen den Vater erlaubt hat. — Dieser Act bildet schon für sich selbst ein gewisses abgeschlossenes Ganzes, das fast die Mitte hält zwischen einem gewöhnlichen ersten Act und einem Vorspiel. Es handelt sich um die Anerkennung der Heirath. Der Hauptgegner ist der von Jago und Roderigo aufgeschreckte Brabantio. Das „erregende Moment" ist die Nachricht von der heimlichen Vermählung, der Höhenpunkt der Ueberfall auf der Straße, wo aber bereits die Kriegsangelegenheit einen günstigen Ausgang hoffen läßt, wie ihn dann die dritte Scene bringt.

Im II. Act sind sogleich die Landungs- und Begrüßungsscenen in Cypern (Cassio's Galanterie, Desdemona's harmlose Freundlichkeit, Othello's Ueberschwänglichkeit) Reiz genug für Jago, sich an's Werk zu machen. Was von günstigen Umständen noch fehlt, führt er herbei: Cassio's Rausch, die Absetzung, Desdemona's Fürbitte. Wie Othello sich nachher von Desdemona und Cassio betrogen glaubt, so findet er schon hier, doch nur vom Letzteren, und in einer geringern Angelegenheit, das in ihn gesetzte Zutrauen getäuscht; dieß macht ihn für das spätere, größere Mißtrauen empfänglicher. Wie es ihm nachher widerfährt, daß ihm „Leidenschaft sich zur

Wegweiſerin aufwirft", ſo begegnet ihm dasſelbe ſchon hier, weil jedoch in geringerem Maaße, ſo weiß und ſagt er auch noch, was ihm geſchieht. Seine Drohung, die an den homeriſchen Zeus erinnert: wenn er ſich einmal rege oder nur ſeinen Arm erhebe, werde der Beſte von ſeinem Streiche fallen, der Schuldige werde ihn verlieren, und wenn's ſein Zwillingsbruder wäre, läßt ahnen, was er in einem Falle, wie der ſpätere, zu thun im Stande iſt. Wie er aber ſogar in dem ſpäteren Falle erſt, als er Beweiſe zu haben glaubt, die ihm unter der Einen Vorausſetzung von Jago's Redlichkeit als vollgültig erſcheinen müſſen, zur That ſchreitet: ſo ſtellt er auch jetzt trotz ſeiner Aufregung vor Allem eine Unterſuchung an, und verfügt dann nichts, als was nach deren Ergebniß vollkommen ſachgemäß iſt. Die Aufregung ihrerſeits iſt durch das mit eigenen Sinnen Wahrgenommene völlig begründet: Caſſio und Montano miteinander im Gefecht, der Letztere blutend, jener ſo trunken, daß ihm die Zunge verſagt. Gleichwohl erlaubt ſich der Mohr kein hartes Wort ſpeciell gegen Caſſio, bevor ſich deſſen Schuld noch entſchiedener herausgeſtellt hat. Aber wie ſpäter, wird er ſchon hier in ſeinem Urtheil irregeführt, und zwar gleichfalls durch ſein Vertrauen zu Jago. Doch iſt er noch nicht ſo weit gebracht, einen Unſchuldigen zu ſtrafen. Jago's Bericht iſt, abgeſehen von der Verſchweigung ſeines eigenen Antheils an dem Vorfall, ſo unparteiiſch, daß keiner der beiden Gegner etwas dawider einwenden kann, und der General dadurch zwar ſehr in Bezug auf Jago, aber nicht weſentlich in Bezug auf Caſſio getäuſcht wird. Er hätte dieſen ſtrafen müſſen, auch wenn er den Anſtifter gekannt und gleichfalls geſtraft hätte. Denn er darf nicht dulden, daß in einer Feſtung und noch faſt unter den Augen des Feindes „häuslicher Zwiſt" ſtattfinde, wie ihm auch der ſpätere, eigentliche Hauszwiſt um ſo empfindlicher iſt, einen je wohlthuendern

Contraſt ihm bisher der Friede ſeines Hauſes zu dem Kriegslärm draußen gebildet hatte. Die Türken und das Meer haben ihn vergeblich bedroht; aber kaum iſt er vor dieſen ſicher, ſo bricht der Sturm auf ſeiner Wache, in ſeinem Hauſe los; und wehrloſer, als gegen jene rohen Mächte, iſt dieſen Mann gegen Jago'ſche Abgeſeimtheit und Verworfenheit. Wie er endlich Desdemona auch ſtrafend und mordend noch liebt, an das Bibelwort ſich erinnernd: „Wen der Herr lieb hat, den züchtiget er", ſo entläßt er ſeinen Lieutenant mit dem Zuſatz: „Caſſio, ich liebe dich." Nicht bloß Othello, auch Jago iſt hiermit für das Nachfolgende vorgeübt, was er freilich minder nöthig hatte; er hat ſ. z. ſ. eine Probe mit ſeinem Apparat gemacht, deren Ausfall ihn zu dem Hauptact nur ermuthigen kann. Wir haben an dieſer Scene nicht eine Neben-, aber eine Vorhandlung der Hauptaction, oder dieſe noch als Skizze, ohne Ausführung und Farbenauftrag.

Im Anfang des III. Acts verhilft Jago mit Hülfe ſeiner Frau dem Caſſio zu einer Audienz bei Desdemona, nachdem es ihm gelungen, die Abweſenheit des Generals zu veranlaſſen*) und ſo, daß er als deſſen Begleiter es in der Hand hat, ihn im rechten Augenblick herbeizubringen. Dieß beides zu zeigen, iſt der wichtige Zweck der kleinen, von dieſem oder jenem Ausleger für ſtörend erklärten Scene III, 2, wo Othello den Jago zu ſich auf die Feſtungswerke beſtellt. Unſer Auge wird dadurch auf den jetzt bevorſtehenden entſcheidenden Punkt von Jago's Action hingeheftet, und dem nächſtfolgenden harmloſen Geſpräche zwiſchen Caſſio und Desdemona, die der Abweſenheit Othello's nicht erwähnen, eine Folie gegeben, welche dasſelbe zu einem Muſter äſthetiſcher Furchterregung macht: Kinder, die über einer Pulvertonne mit Feuer ſpielen.

---

*) Daß dieß ſein Werk, erhellt aus ſeinen Aeußerungen am Schluſſe des II. Acts und von III, 1.

Wie Cassio die Beiden kommen sieht, entfernt er sich schnell und verlegen, da er noch nicht vorbereitet ist, dem gekränkten General wieder unter die Augen zu treten, und sich vorerst ganz auf die ihm so eben zugesicherte Fürbitte seiner Madonna verläßt. Daß er durch sein Hinwegeilen dem Jago so trefflich in die Hände arbeiten würde, hat dieser kaum hoffen dürfen. Othello, von einem etwas weitern Gange schneller, als man ihn daheim erwartet, zurückkehrend, findet bei seiner Gattin den von ihm aus seiner Nähe verbannten jungen liebenswürdigen Offizier, und sieht ihn bei seinem Eintritte so schnell sich davon machen, daß er fragen kann, ob derselbe es wirklich gewesen. Man möchte ausrufen: Und hätt' er sich auch nicht dem Jago übergeben, er müßte dennoch eifersüchtig werden! Nämlich jetzt, nachdem die Vorarbeit so weit gediehen ist. Allein es befällt ihn nur erst ein schwacher Anflug von Eifersucht, ein bloßes Stutzigwerden, welches kaum gegen Cassio, noch weniger gegen Desdemona einen eigentlichen Verdacht einschließt, und sehr bald wieder besseren Gedanken gewichen wäre, wenn Jago nicht sogleich sein Gift in die Ritze gespritzt hätte. Dieser läßt wie unwillkürlich, und nur für sich hingesprochen, die Worte fallen: „Ha! dieß gefällt mir nicht." Auf Othello's Frage, was er meine, antwortet er: „Nichts, mein Herr, oder wenn — ich weiß nicht was." Und so befolgt er auch fernerhin die Methode, das von ihm Geäußerte seine Wirkung üben zu lassen, bevor er weiter geht, und dem Mohren Zeit zu gewähren, sich die ihm gegebene Andeutung selbst zu entwickeln. Er sorgt damit nicht nur für seine Sicherheit, indem er nicht mehr sagt, als er ohne Gefahr für sich sagen zu dürfen glaubt, und seinen Worten die Gedanken des Mohren beständig vorauseilen läßt: er bewirkt zugleich, daß diese Gedanken, weil selbstständig erzeugt, besser haften. So läßt ein guter Lehrer seinen Schüler das, was derselbe behalten soll,

so viel möglich selbst finden. Und wie der Lehrer einen Satz zum Schein bestreiten kann, um den Schüler zu veranlassen, sich der Gründe besser bewußt zu werden oder neue Gründe aufzufinden und sich gegen Einwendungen zu befestigen: gleich pädagogisch geht auch Jago mit dem kindlich gelehrigen Othello zu Werk; wobei er sich sehr wohl davor zu hüten weiß, die Bestreitung so weit zu treiben, daß er den Armen ernstlich in seinem Glauben beirren könnte. Diese Pädagogik der Hölle dient zugleich dazu, die Sache als fast unglaublich darzustellen, und also den Mohren desto mehr zu entflammen. So antwortet Jago auf dessen nächste Frage, ob das Cassio sei, der von seinem Weibe gegangen: „Cassio, mein Herr? Nein, gewiß, ich kann's nicht glauben, daß er sich so gleich einem Schuldigen weggestohlen hätte, als er euch kommen sah." Er weiß natürlich, daß Othello sich das Gesehene nicht ausreden lassen, und auch Desdemona ohne Verzug die Wahrheit sagen wird. Sie bringt sofort ihre Bitte für Cassio vor, und obgleich sie es mit einer großen Wärme thut, so verspricht Othello ihr doch nach sehr kurzem Zögern, sie könne den Lieutenant kommen lassen, sobald er wolle, und ersucht sie dann, ihn ein wenig allein zu lassen. D. h. allein mit Jago. „Herrliches Wesen!" ruft er ihr nach, „Verderben fasse meine Seele, liebe ich dich nicht, und wenn ich dich nicht liebe, so ist das Chaos wiedergekommen." In diesen Worten drückt sich einerseits auf's Stärkste seine Gewißheit, zu lieben, aus, andererseits ist eben diese auffallend nachdrückliche Versicherung und der damit verbundene Gedanke an ein mögliches Aufhören seiner Liebe, welches ihm gleichbedeutend mit dem Weltuntergang*) ist, ein Beweis, wie nachdenklich er ge-

*) Denn nur hiervon, nicht von der Rückkehr eines angeblich vorangegangenen geistigen Wirrsals in dem Mohren ist die Rede; schon Andere haben mit Recht auf die Parallele in Venus und Adonis hingewiesen: Beauty dead, black Chaos comes again.

worden. Er steht mit diesen Janus-Worten, die auch äußerlich „wie abgezirkelt in der Mitte des Stückes stehen“ (Gervinus), auf dem Gipfel seiner Lebensbahn, oder überschreitet denselben vielmehr schon, um ebenso rasch von ihm herabzustürzen, als langsam er ihn erklommen. Doch eilt er nicht so sehr, den Jago auszuforschen, als dieser, sich ihm dafür aufzudringen. Derselbe fragt, ob Cassio wirklich, wie Desdemona so eben zu dessen Gunsten geltend gemacht hat, schon vor ihrer Vermählung von dem Liebesverhältniß gewußt habe, und stellt sich verwundert, als dieß bejaht wird. Sehr gut berechnend sucht er zunächst nur auf Cassio den Verdacht zu lenken, weil dessen Anschwärzung, zumal seit dem Vorfall auf der Wache, leichter und gefahrloser ist, als die Desdemona's. Richtet er in Bezug auf jenen nichts aus, so ist er nicht so unbesonnen, diese mit hereinzuziehen; er wird dann sagen, seine Meinung sei nie gewesen, daß Cassio's Liebe erwiedert worden. Indessen kann dem Othello schon dieß, daß Desdemona ihm diese Liebe verschwiegen, verdächtig vorkommen. Selbst über Cassio jedoch wagt der Verläumder jetzt noch nichts Bestimmtes zu sagen, er antwortet dem Othello auf seine Fragen gar nicht, weiß ihn aber geschickt bei'm Inhalt derselben festzuhalten und ihn zu zwingen, sich die Antwort selbst zu holen. Er bewirkt dieß dadurch, daß er die Fragen wie ein Echo wiederholt. Othello: „Ist Cassio ehrlich?“ Jago: „Ehrlich, Herr?“ Othello: „Ehrlich, ja ehrlich.“ Und auch hierauf erfolgt weder Ja noch Nein, sondern etwas, das beide ugleich und also eine schlechte Theologie ist: „So viel ich weiß, Herr.“ Othello: „Was sind deine Gedanken?“ Jago: „Gedanken, Herr?“ Auf's Aeußerste gespannt durch diese merkwürdigen Frag- Antworten und die vielsagende Zurückhaltung des ihm für so wohlmeinend und redlich geltenden Mannes, der es überdieß so wohl versteht, das, was er zurückhält, zu-

gleich hervorscheinen und in dem Halbdunkel nur um so erschreckender wirken zu lassen, fordert Othello ihn bei dessen Liebe auf, sich zu erklären. Jago: „Herr, ihr wißt, daß ich euch liebe"; er möchte schwören, daß Cassio ehrlich. Kaum aber hat Othello dem beigepflichtet, so meint jener: „die Leute sollten auch sein, was sie scheinen." Gegenüber dem erneuerten Andringen des Mohren, der schon auf das Schlimmste gefaßt ist, beruft er sich auf seine Gedankenfreiheit, ja auf seine Geneigtheit zu Mißtrauen, es könne gar wohl sein, daß er zu schwarz sehe; für sie beide sei's am besten, er schweige; guter Name sei für Mann und Weib ein Gut, das den Räuber nicht reich und doch den Geraubten arm mache — Othello werde und könne ihm sein Geheimniß nicht entreissen. Als ob es jetzt noch eines für denselben wäre! „Ha!" ruft der Unglückliche, mit einem Ton und einer Gebehrde, welche keinen Zweifel darüber lassen, daß er begriffen hat, und alsbald ist Jago so freundschaftlich, ihn zu warnen vor — Eifersucht, durch deren Nennung und die hiermit gegebene unzweideutigste Offenbarung des Geheimnisses, das er so eben noch als unentreißbar bezeichnet hatte, unter Hinweisung darauf, daß Cassio's Neigung nicht unerwiedert sei, er den Mohren auf's Entschiedenste hineinstürzt in die Grube, vor der er ihn warnt. „O Jammer!" ruft der Arme jetzt und gibt hiermit den Grundton alles seines noch übrigen Fühlens an, der auch durch die späteren Wuthausbrüche noch immer durchklingt. Aber an der wiederholten Nennung der Eifersucht, und ihrer Beschreibung, die Jago zur Warnung davor gibt — ein Wühlen in der frischen Wunde mit dem Pfeil unter dem Vorwand, ihn herauszuziehen — wird es dem Mohren klar, daß er vor dieser Leidenschaft in dem gewöhnlichen Sinne, in welchem auch Jago sie allein kennt, nicht gewarnt zu werden bedarf. „Nein, Jago, ich will sehen, bevor ich zweifle; wenn ich zweifle, Beweis, und hab' ich den, dann fort auf Einmal

mit Liebe und Eiferſucht!“ „Das freut mich“, antwortet Jago, denn ſo könne er ihm unbefangener dienen. Man kann jedoch fragen, ob dieſe Freude eine unvermiſchte ſei. Es wäre doch gar bequem geweſen, mit bloßen Verdächtigungen auszureichen, ohne einen Beweis geben und alſo eine Widerlegung fürchten zu müſſen, oder einen Gewaltſtreich gegen Desdemona, welcher dem Jago ſchon wegen der damit für ihn ſelbſt verbundenen Gefahr minder erwünſcht ſein muß, als wenn er ſein Opfer in langwierigem Zweifel ſich verzappeln ſähe. Indeſſen hält er jene Erklärung des Mohren wohl nur für eine von deſſen „bombaſtiſchen“ Phraſen, wodurch er ſich die Freude an dem erreichten Erfolg nicht verderben läßt. Theils um ſich dieſen zu ſichern, theils um dem Willen des Generals zu genügen, geht er mithin einen Schritt weiter und liefert ſtatt der bisherigen bloßen Verdächtigungen zwar noch nicht Beweiſe, aber ein Mittelding zwiſchen beiden: Verdachtsgründe. Er beruft ſich auf die freien Sitten der Venetianerinnen, in welchem Punkte ihm der Mohr ohne Weiteres eine genauere Kenntniß, als ſich ſelbſt, zutrauen muß, und auf den von Desdemona ihrem Vater geſpielten Betrug — aber Othello ſolle ihm doch ſeine allzu große Liebe zu ihm verzeihen. Und der Arme iſt ſchon ſo verſtrickt und hat ſo ſchnell vergeſſen, daß er Beweiſe gefordert, daß er zu Jago ſagt: „Ich bin dir für immer verpflichtet.“ Da darf dieſer ſchon keck wieder den Beſänftiger ſpielen. Kaum aber hat Othello bemerkt, ohne ſehr daran zu glauben: „Ich denke nicht anders, als Desdemona iſt ehrlich“, ſo ſchürt jener auf's Neue, mit den ſcheinbar beſtmeinenden Worten: „Lange lebe ſie ſo, und lange möget ihr leben, ſo zu denken!“ Und ſofort wieder iſt dem Mohren eine Verirrung der Natur gar nicht unwahrſcheinlich, und Jago, zuſehends kecker werdend, hilft ihm dieſes Thema ausführen. Othello hat jetzt Stoff genug zu verarbeiten, er

entläßt den Jago, mit dem Auftrag, ihm so bald wie möglich — weiteren Stoff zuzuführen: „Wenn du mehr bemerkst, so laß mich's wissen; laß dein Weib aufpassen.“ Jago, noch einmal zurückkehrend, warnt ihn, ja nicht weiter über die Sache zu grübeln, doch solle er den Cassio noch eine Weile von der Stelle fernhalten, um zu sehen, ob sich Desdemona stark seiner annehme. — Der folgende Monolog zeigt den Mohren bereits viel gläubiger an Desdemona's Schuld, als er sich's vor dem Verläumder hat merken lassen, und als dessen Angaben es rechtfertigen. Dieß erklärt sich theilweise aus der Bewegung, in die er einmal gerathen, theilweise aber auch daraus, daß er, treu jener Erklärung und seinem Charakter, entschieden aus dem bloßen Argwohn herausstrebt und dieß doch für jetzt nur in der von Jago bestimmten Richtung vermag. Wäre seine Natur mehr auf Eifersucht angelegt, so würde er es länger in diesem Zustande aushalten und damit Zeit zur Belehrung gewinnen. Unter der Voraussetzung ferner, daß Jago überhaupt Vertrauen verdiene, nimmt Othello ganz mit Recht an, derselbe wisse mehr, als er gesagt, oder würde ihn sonst auch mit dem Wenigen verschont haben. Und wie sollte jenes bisher geschenkte und bisher immer erprobt gefundene Vertrauen jetzt plötzlich verschwinden können? Dasselbe ist auf ein langes Zusammenleben gegründet, gegen welches die Verbindung mit Desdemona von kurzer Dauer ist. — Othello thut und beschließt jedoch einstweilen noch nichts und läßt auch Desdemona noch nichts merken; er will zwingende Beweise haben und ist bis dahin noch sehr geneigt, sich von der Unschuld seiner Gattin überzeugen zu lassen. Sie kommt, und er ruft: „Ist sie falsch, o! so spottet der Himmel seiner selbst. Ich will's nicht glauben!“ Ja, wenn der Glaube vom Willen abhinge! Da Othello matt redet und einen Schmerz auf der Stirn vorgibt, was natürlich von der unschuldigen Frau nicht

verſtanden wird, ſo will ſie ihm ihr Schnupftuch umbinden; es iſt aber zu klein und wird daher fallen gelaſſen; die beiden Gatten gehen zuſammen ab, Emilie bleibt zurück und hebt das Tuch auf, Jago kommte herzu, entreißt ihr's und ſchickt ſie weiter. — Othello kehrt zurück, ausſehend wie Einer, dem, wie Jago triumphirt, „Mohnſaft nicht, noch Mandragora, noch alle Schlummerſäfte der Welt je wieder den ſüßen Schlaf anheilen werden, den er noch geſtern hatte.“ Der Wiederanblick der Geliebten hat ihm den Schmerz über ihren drohenden oder, wie er fürchtet, bereits erfolgten Verluſt ſo geſteigert, daß er einen Augenblick den Jago verwünſcht, weil derſelbe nicht geſchwiegen; jetzt iſt ihm für immer Ruhe und Zufriedenheit und jede Freudigkeit des Wirkens in ſeinem Berufe dahin. Geradezu einen Schurken nennt er den ſonſt ſo „ehrlichen“ Jago, und droht ihm das Aergſte, wenn er nicht Beweiſe, Augenbeweiſe liefere. Jago ſpielt den Gekränkten, will gehen, will ſeine Stelle aufgeben. Der General heißt ihn bleiben; er könne doch ehrlich ſein — aber könnte nicht auch die Beſchuldigte es ſein? Wem trauen, ihr oder dem Ankläger? Während der Mohr in der Novelle den Fähndrich frecher Verläumdung zeiht, um mehr aus ihm herauszubringen, ſo iſt er im Drama von ſolcher Liſt entfernt, und fragt ernſtlich ſich ſelbſt, ob jener nicht falſch rede. Jetzt iſt es für den Verläumder rathſam, ſeine ſchwerſten Gewichte in die Wagſchale zu werfen, und endlich mit wirklichen, d. h. ſo ausſehenden, Beweiſen hervorzurücken. Einen eigentlichen Augenbeweis zwar könne er nicht geben; er malt jedoch, was er nicht zeigen kann, ſo aus, daß die Phantaſie des Andern einen reichlichen Erſatz bekommt, und beruft ſich auf Caſſio's Benehmen und Plaudern im Schlaf, ſowie darauf, daß er denſelben ſeinen Bart habe mit Desdemona's Tuch wiſchen ſehen (welches der Unverſchämte noch in ſeiner Taſche hat). Das wirkt und muß wirken. Gerade je weiter

Jago in ſeiner Frechheit fortſchreitet, deſto weniger iſt der Mohr fähig, ihm eine ſolche Schurkerei zuzutrauen, und ſich zu erklären, was für ein Intereſſe derſelbe haben ſollte, ihm ſo entſetzlich mitzuſpielen. Dieſe Unfähigkeit beruht nicht auf einem Hang zur Eiferſucht, ſondern auf einer zu geringen Kenntniß und zu guten Meinung von den Menſchen. Freilich ſollte er die letztere auch ſeiner Gattin zu Gute kommen laſſen; er iſt ja aber auch ganz bereit dazu, wie wir ſo eben geſehen haben; allein da er einmal jene gute Meinung entweder von der Verläumdeten oder von dem Verläumder aufgeben muß, ſo fragt es ſich nur, wer im Vortheil iſt. Um die von Jago vorgebrachten Beweiſe zu entkräften, würde es beſtimmter Gegenbeweiſe und überhaupt einer ſeinem Wirken einigermaßen gewachſenen Gegenarbeit bedürfen. Statt deſſen thut Desdemona in ihrer Unſchuld, was ſie nur kann, um ihm ſcheinbar Recht zu geben. Sogar wenn ſie die Verläumdung und deren Urheber kennte und mit dieſem in die Schranken träte, würde ſie genug zu thun haben, um den Vorſprung einzuholen, welchen Jago durch ſeine längere Bekanntſchaft mit dem Mohren hat, wodurch er nicht bloß in deſſen Vertrauen tiefer wurzelt, ſondern auch eine gründlichere Kenntniß desſelben und, in Verbindung mit ſeinem ſonſtigen größeren Geſchick, mehr Mittel zu einer ſicheren Einwirkung auf den Mann beſitzt. Die Partie iſt auch darin ungleich, daß Desdemona die Angeklagte iſt, während Jago ganz unintereſſirt oder vielmehr mit großem Eifer und eigener Gefahr nur um das Glück und die Ehre ſeines Herrn beſorgt erſcheint. — Nachdem Othello jene Scheinbeweiſe vernommen, ſchwört er in grauenvoller Wuth alle Liebe ab und lechzt nur nach Rache und Blut, Jago kniet mit ihm nieder und ſchwört ihm Hülfe, Othello überträgt ihm die Beſeitigung Caſſio's, Desdemona's Tödtung übernimmt er ſelbſt, und ernennt ſchließlich den Jago zu ſeinem

Lieutenant. Doch macht vielleicht den Mordbeschluß bessere Einsicht noch rückgängig. Die folgende Zusammenkunft mit der Gattin läßt es anfänglich noch hoffen. Es ist ihm schwer, sich zu verstellen; er ergreift ihre Hand und macht Anspielungen auf seinen Verdacht. Sie versteht ihn so wenig, daß sie alsbald wieder von Cassio zu reden anfängt. Er fragt nach dem Tuch. In der Novelle stellt sich die Frau, als suche sie es im Schrank, um ihr Erröthen zu verbergen. Der Desdemona in der Tragödie ist solche Verstellung fremd. Sie erblickt in jener Nachfrage nur einen Vorwand, ihrem Gesuch auszuweichen, und fährt fort, von Cassio zu reden und wieder von Cassio, bis ihr Gatte, außer sich vor Wuth, hinausstürzt. Zu der Ueberlegung, daß sie, wäre sie schuldig und der Verstellung fähig, diese dann auch jetzt üben würde, hat er nicht mehr die Ruhe; und wenn er sie hätte, so könnte ihm jetzt auch die leibhaftige Unbefangenheit als Verstellung vorkommen.

Der IV. Act, erste Scene, zeigt uns den Mohren ganz zerstört und verfallen, Jago darf ihm schon mit den plumpsten Bildern des Ehebruchs zusetzen, und bringt ihn dadurch in eine Ohnmacht, was dem Schuft eine nicht geringe virtuosenhafte Selbstbefriedigung bereitet. Nachher führt er die freche Komödie mit Cassio auf, wo der hochsinnige Mann sich zum Horcher erniedrigt, der doch nicht hört, wohl aber sieht wie zuletzt Cassio's Dirne mit dem Tuch daherkommt, das auch schon an ihr seine Eifersucht-erregende Kraft bewährt hat — fast als hätte es einen Charakter. Kann der Arme noch zweifeln? Auch eine Art von Augenbeweis hat er jetzt. Und doch sehen wir ihn nach dieser Scene mitten zwischen den heftigsten Zorn- und Racheergüssen, die mit dem Beschluß der Erdrosselung enden, noch auf's Tiefste und Rührendste von Desdemona's Liebenswürdigkeit ergriffen. Dann folgt die empörende Mißhandlung derselben

in Gegenwart des venetianischen Abgesandten. Doch befragt Othello noch Emilien und wird durch ihr Zeugniß betroffen, besinnt sich aber bald, daß sie im Complott sein werde, und heißt sie Desdemona herbeiholen, nicht sowohl mehr um sie unbefangen zu erforschen, als um ihr Geständniß zu erlangen. Doch macht sein Zorn schnell wieder dem tiefsten Kummer Platz; Alles, Alles, selbst die Schmach, die ihm aus ihrer Untreue erwachsen muß, nur diese selbst kann er nicht ertragen. Ihre Frage, worin sie sich denn vergangen, läßt ihn plötzlich wieder in's Rasen gerathen. In der folgenden Scene heißt er sie zu Bette gehen und ihn allein erwarten. Sie gehorcht und kommt sich vor wie das arme Bärbel, ein vom Liebhaber verlassenes Mädchen ihrer Mutter. Sie hält es gar nicht für möglich, daß es eine Frau gebe, wie sie nach der Meinung ihres Gatten eine wäre (wie vorher Jago bezüglich auf sein eigenes Verfahren gesagt hat: „Pfui, einen solchen Menschen gibt's nicht; s'ist unmöglich").

Act V. Othello, nachdem ihm Jago durch seinen Ueberfall Cassio's das Stichwort gegeben hat, kommt und findet sein Weib — schlafend. An den Platz der vorübergegangenen Rachgier und Wuth ist jetzt die ruhig entschlossene Stimmung des Strafrichters getreten. „Die Sache, die Sache" ist's, was ihn zur That drängt. Soweit es die Sache erlaubt, will er die Schuldige auch im Tode schonen. Aber „sie muß sterben, damit sie nicht mehr Männer betrüge." Dieß klingt sonderbar; hat er denn nicht genug an dem, was geschehen und ihm geschehen ist? Allein die Worte drücken treffend aus, daß er strafen, nicht bloß eine persönlich erlittene Unbill rächen will, und ferner, daß, obwohl er nach der Zeitvorstellung schon zur Rettung seiner Ehre Desdemona tödten muß, doch dieses Motiv entschieden überwogen ist von dem der gekränkten Liebe, des getäuschten Vertrauens. Ueber die Reflexion und Wahl, ob und wie er die vermeintlich

Schuldige ſolle büßen laſſen, durch die Sitte hinweggehoben, macht er dieſe doch nur in ſeiner Weiſe mit, indem er die Ehrenrache mehr nur als die Form behandelt, in welcher er das übertretene Geſetz der Liebe rächt. „Ich will dich tödten und dann lieben,“ d. h. auch dann noch, aber auch dann erſt wieder recht. Um die Todte noch liebenswerth und ſchön finden zu können, will er kein Blut vergießen, ſondern ihr ſo viel möglich den Schein des Lebens laſſen. Und er will nicht ihre Seele tödten: ſie ſoll Zeit haben, ſich mit dem Himmel zu verſöhnen (was er alſo doch für möglich hält, wogegen er nachher ſeine That, obwohl in Unwiſſenheit verübt, ſtrenger beurtheilt: „Wenn wir am Thron erſcheinen, wird dieß dein Bild mich fort vom Himmel ſchleudern“ ꝛc.). Die beharrliche Betheurung ihrer Unſchuld erzürnt ihn jetzt ſogar weniger wegen der vermeintlich fortgeſetzten Falſchheit, als wegen des Schadens, den ſie damit ſich ſelbſt zufüge. Er iſt ungehalten, daß ſie ihn durch ihre Verſtocktheit hart mache. Sie beruft ſich auf Caſſio's Ausſage. Der ſei todt, entgegnet Othello, wie er's auch glaubt. Ihre Klage darüber — zugleich aber über das ihr jetzt ſichere eigene Schickſal — verſetzt ihn in den Affect zurück, welcher ihm doch noch nöthig iſt, um es zur That bringen zu können; er fühlt, wenn er dieſe jetzt nicht verrichte, werde er es nie thun; er iſt froh, den Moment gefunden zu haben, und will ihn ſich nicht entgehen laſſen; nicht einmal zu einem Gebet will er ihr jetzt mehr Zeit gönnen; er erwürgt ſie, und wiederholt ſein Werk, damit ſie nicht leide. Das Zeugniß, das die Sterbende in Gegenwart Emiliens für ihn ablegt, iſt er weit entfernt, ſich zu Nutzen zu machen; dasſelbe treibt ihn vielmehr an, ſich wild als Mörder zu bekennen. Doch ſoll man ihn nicht für einen ungerechten Mörder anſehen. Das Ende kann nur ſein, daß er mit derſelben Unparteilichkeit und größerer Bereitwilligkeit, als er Desdemona

gerichtet hat, ſich ſelbſt richtet. Weil er aber als Mörder und deßhalb unehrlich daſteht, muß ihm daran liegen, wenigſtens noch ſeine Ehre zu retten; mit der That von Aleppo erinnert er zugleich an ſein ganzes bisheriges ruhmvolles Leben. — In der Novelle wird der Mord mit einer Rohheit ausgeführt, daß unſer Othello dagegen ganz mild und zart erſcheint. Dort erhebt ſich der Mohr zu ſeiner That von Desdemona's Seite weg, womit man vergleiche, wie er im Drama an das Bett tritt und angeredet wird. Dort läßt er den tödtlichen Streich durch den Fähndrich, mit einem ſandgefüllten Strumpf, führen, und hilft nur nach, hauptſächlich um den Verdacht der That von ſich abzuwenden und die Leute glauben zu machen, die Zimmerdecke ſei über der Schlafenden eingeſtürzt; unſer Othello will ſelbſt zur Todesſtrafe ſeine Desdemona keinem Andern überlaſſen, und daß er zur Rechenſchaft gezogen werden wird, iſt ihm ſeine geringſte Sorge. Desdemona's eigenes, von Emilien gehörtes und anerkanntes Zeugniß würde zu ſeiner Rettung genügen; aber aus freien Stücken bekennt und beſtraft er ſich als den Mörder. Welch' ein Contraſt gegen den Mohren in der Novelle, der, obgleich er ſeine That bereut und ſich nach der Ermordeten zurückſehnt, doch nichts weniger als gewillt iſt, deßhalb dem Leben zu entſagen, ſondern noch auf der Folter hartnäckig läugnet und erſt nach langer Gefangenſchaft und Verbannung durch fremde Hand den Tod findet. Die Sehnſucht und Reue desſelben iſt überdieß nicht durch die Erkenntniß von Desdemona's Unſchuld herbeigeführt, alſo nur Schwäche und Sinnlichkeit. Daß Jago für ſeine Verläumdungsſucht zu Tode gefoltert wird, behält unſer Dichter bei; nur läßt er ihn dieſe Strafe dramatiſch paſſender für diejenige Verläumdung erleiden, deren Zeugen wir geweſen ſind, als für eine ſpätere, mit dieſer nicht zuſammenhangende, wie in der Novelle geſchieht.

III.

Hamlet, Prinz von Dänemark.

Es würde nicht so viel über die Hamlet-Tragödie und insbesondere ihren Helden gestritten werden, wenn man immer den einfachen Umstand im Auge behielte, daß man es wirklich mit einer Tragödie, mit einem Theaterstücke zu thun hat. Wie ist doch der arme Prinz in diesen letzten Jahrzehnten hergenommen worden! Er kann ja nichts dafür, daß es 1848 in Deutschland schief gegangen ist. „Hamlet ist Deutschland" am unzweifelhaftesten in dem Sinne, daß die deutsche Hamlet-Erklärung die gleichzeitige Geschichte des deutschen Geistes überhaupt im Kleinen ist. Man hat längst eingesehen, daß es verkehrt ist, Aesthetik zu treiben, wo man sich mit Staatsdingen befassen sollte, und hat seit geraumer Zeit sogar da politisirt, wo es ein Theaterstück zu verstehen galt. Man ist aber daran, auch diesen Fehler abzulegen, und dem Staat zu geben, was dem Staat, dem Hamlet, was des Hamlet ist. Dadurch kann auch jener nur gewinnen; denn wo sich Politik in die Aesthetik mischt, ist die Gefahr noch immer nicht verschwunden, daß Aesthetik in der Politik getrieben werde — eben das, was man dem Hamlet mit solcher Uebertreibung vorwirft. Neulich hat man, auf daß unser Held auch von dieser Richtung sein Theil abbekomme,

dem politischen Hamlet einen religiösen und protestantischen entgegengestellt, und z. B. die Worte:

> Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
> Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!

so erklärt: „„Nie hätte es nöthig werden sollen, daß sich ein Theil von der römischen Kirche löste."" „Hamlet vertritt das Princip des Protestantismus. Die Schmach ist für die Kirche, der Gram für ihn." Nein, der Gram wäre für den Käufer eines Theaterbillets. Das Gegenstück zu dieser Erklärung hat jener Romantiker geliefert, welcher umgekehrt in dem Vers (I, 2):

> Ihr könnt nicht von Vernunft dem Dänen reden

einen Hieb auf den Protestantismus und einen Beweis, daß Shakespeare Katholik gewesen sei, fand. Gegenüber Urtheilen wie: Hamlet ist Deutschland, oder: Hamlet ist der Protestantismus, scheint mir das dritte: Hamlet ist Hamlet, so wenig geistreich oder belehrend es auch ist, doch einen unläugbaren Vorzug zu besitzen. Obgleich nun aber meine Hauptabsicht auf den Helden gerichtet ist, so gedenke ich doch meine Betrachtung weiter auszudehnen, und zuerst das Abhängigkeitsverhältniß unseres Drama's zu seiner Quelle und ihren verschiedenen Formen etwas genauer zu bestimmen, als meines Wissens bisher geschehen ist.

1. Der Stoff der Tragödie und frühere Gestalten desselben.

Wie Hamlet hat schon Orestes, in der griechischen Tragödie, die Ermordung eines königlichen Vaters an der Mutter und ihrem Buhlen zu strafen, und vollzieht die Strafe auch wirklich; beide Helden ferner erscheinen eine Zeitlang irrsinnig. Aber während der Grieche seine That, sobald sie

ihm einmal geboten und er herangewachsen ist, ohne Weiteres vollzieht und nicht bloß den Stiefvater, sondern auch die Mutter erschlägt, und erst nach der That in einen wahnsinnähnlichen Zustand verfällt: so hat der Däne bloß den Stiefvater zu tödten, und thut dieß erst, als er selbst zum Tod verwundet ist; sein Irrsinn ferner ist ein bloß verstellter und der That vorangehender. Die Parallele ist als solche merkwürdig genug; aber unser Dichter war sich derselben kaum bewußt; auch wird man sich in allen seinen, mit solchen Anführungen sonst nicht kargen, Dramen vergeblich nach den Namen Oreſtes oder Klytämneſtra umsehen. — Hingegen fand er schon in seiner nachher zu besprechenden französisch-englischen Quelle die scheinbare Verrücktheit seines Helden zusammengestellt mit der des älteren Brutus und des Königs David (1. Sam. 21, 12 ff.); doch hat er auch von diesen Vorgängern keinen Zug auf seinen Helden übertragen, der sich nicht schon in jener Quelle fände*).

Sehr wahrscheinlich hingegen hat Shakespeare die Geschichte seiner Zeit, wo nicht benutzt, doch mit im Auge gehabt. Und zwar die ihm am nächsten liegende; denn was man neuerdings von einer weitgehenden Ausbeutung der schwedischen und dänischen Geschichte des 16ten Jahrhunderts vorgebracht und mit großem Fleiße nachzuweisen gesucht hat, beruht auf so gewaltsamen Einlegungen wie diese: das Drama „sei aus einer ursprünglichen Theilnahme für den Katholicismus entstanden, zuletzt aber in die entgegengesetzte Richtung umgewandelt"; z. B. die Aussage eines der Todtengräber, daß er an dem Tage zu seinem Amt gekommen sei, wo der alte Hamlet den König von Norwegen überwand und zugleich der junge Hamlet geboren wurde, bedeute soviel: „Von dem Tage an, wo der Protestantismus in's Leben

*) Vgl. die Quellen des Shakespeare von Echtermeyer u. s. w.

trat, datirt die Macht, welche den alten Mächten ihr Grab gräbt."

Mit besserem Schein hat man letzthin*) den bekannten Grafen Essex als das Urbild des Hamlet proclamirt. Es finden sich zwischen beiden Personen einige bemerkenswerthe Uebereinstimmungen. Von zwei kürzlich veröffentlichten Briefen des Grafen an seine Schwester Lady Rich hat man mit einem gewissen Rechte sagen können, daß ein wahres Hamletsgemüth aus jeder Zeile blicke. Auch die beiderseitigen Schicksale sind sich nahe genug verwandt: die Mutter des Grafen spielte in der Wirklichkeit eine ganz ähnliche Rolle wie die Königin im Drama; sie war ihrem edeln und schönen Gemahl untreu geworden zu Gunsten des Grafen Leicester, den sie auch heirathete, und es lastete auf dem Paar der Verdacht, jenen durch Gift ermordet zu haben.

Auch die Geschichte der Maria Stuart bietet ein Seitenstück zu unserm Drama**). Die schottische Königin, ungefähr zu derselben Zeit enthauptet, wo Shakespeare nach London übersiedelte und seine Laufbahn begann, hatte bekanntlich ihren Gemahl Lord Darnley umbringen lassen und nachher den Theilnehmer am Mord, Lord Bothwell, geheirathet, obgleich jener für den schönsten Mann seiner Zeit galt und dieser häßlich war. Bothwell wurde beschuldigt, er habe den Prinzen Jakob in seine Gewalt bringen und ermorden lassen wollen. Auch im Charakter dieses Prinzen sind Züge, die bei Hamlet wiederkehren: praktische Schwäche, Neigung zu Beschaulichkeit und Kunst. Ich erwähne noch folgende specielle Berührung zwischen unserer poetischen Geschichte und der wirklichen.

*) Köln. Zeitung, 13. März 1864, Feuilleton: Das Urbild des Hamlet (anonym).

**) C. Silberschlag, Shakespeare's Hamlet, Morgenblatt, 1860, Nr. 46 f. Ebendaselbst die weiterhin benutzten Mittheilungen über den Laird von Gowrie.

Hamlet ſagt über die ſchnelle Wiederverheirathung ſeiner Mutter nach dem Tode ihres erſten Gatten: „Wirthſchaft, Horatio! Wirthſchaft! Das Gebackene vom Leichenſchmaus gab kalte Hochzeitſchüſſeln.“ Eine ſolche Knauſerei, aber mit minder Humor, kam bei der Ermordung Darnley's wirklich vor: es wurde am Abend vorher, weil das Haus in die Luft geſprengt werden ſollte, ein koſtbares Bett der Königin auf ihr Geheiß entfernt. Ein zeitgenöſſiſcher Geſchichtſchreiber bemerkt dazu: „So verſchwenderiſch mit gutem Namen und ſo knickeriſch mit einem Bischen Geld.“

Auch Laertes iſt halb geſchichtlich. Im Jahr 1582 wurde ein Lord Ruthven in Schottland als Hochverräther gegen Jakob hingerichtet. Dieſer gab jedoch ſpäter deſſen Söhnen die confiscirten Güter zurück. Der älteſte dieſer Söhne, Alexander Ruthven, mit dem Titel eines Laird von Gowrie, war ein angeſehener, weitgereiſter Mann, der ſich namentlich während ſeines Aufenthalts in Frankreich als gewandter Cavalier, beſonders auch in der Fechtkunſt, hervorthat. Ein treuer Diener desſelben, Namens Rhynd, der an Shakeſpeare's Reinhold erinnert, wurde damals viel gerühmt. Ein jüngerer Bruder dieſes Edelmanns überfiel 1600 den König bei einem Beſuch auf ſeinem Schloſſe, zur Rache für den hingerichteten Vater, und wurde von den Begleitern des Königs niedergeſtoßen, mit den Worten: „Ich hatte keine Schande davon!“ Auch der Laird von Gowrie wurde als mitbetheiligt getödtet. Es werden auch Schweſtern dieſer Brüder erwähnt, von denen Eine Hofdame der Königin war. Genauer noch erinnert an Ophelia die Braut des Laird, Anna Margaretha Douglas, welche auf die Nachricht von ſeinem Tode in Wahnſinn verfiel und nach wenigen Wochen ſtarb.

Die Aehnlichkeit dieſer engliſchen und ſchottiſchen Perſonen und Vorfälle mit denen unſerer Tragödie iſt zu groß,

und dieselben dem Dichter und seinem Publicum zu nah liegend, als daß sie für eine ganz zufällige gelten könnte Eher das Gegentheil ist zu befürchten, daß man ihr zu große Gewicht beilege. Sie betrifft doch — abgerechnet das, wa dem Dichter schon in seiner Hauptquelle vorlag — nur Einze heiten. Das Wichtigste an dem Zusammentreffen ist, da dadurch die Theilnahme an dem dramatischen Stoffe bei' Dichter wie bei den Zuschauern eigenthümlich modificirt un belebt wurde.

Für die eigentliche Quelle unserer Tragödie kann nu die alte Erzählung gelten, welche ich um des Nachfolgende willen wenigstens in einem kurzen Auszug dem Leser ve gegenwärtigen muß, und zwar zuerst nach der Form, welch sie im 12. Jahrhundert, bei Saxo Grammaticus, hat*).

König Rorik von Dänemark übertrug nach dem Tod Gervendill's, Statthalters von Jütland, diese Stelle dessen Söhnen Horvendill und Fengo. Horvendill wurde ein große Seeheld, beziehungsweise Seeräuber [Vikingr], und erreg dadurch den Ehrgeiz des Königs Koller von Norwegen. Sie trafen auf einer Insel zusammen und schritten zum Zwei kampf. Horvendill siegte und bestattete dann seinen Gegne mit Glanz, wie sie übereingekommen waren. König Rorik dessen Gunst er sich durch Geschenke gesichert, gab dem Siege seine Tochter Geruthe zur Gemahlin, mit der er einen Soh Amleth (Amlethus) erzeugte. Sein Glück machte den Brude Fengo neidisch; dieser erschlug den Horvendill und hei rathete dessen Wittwe, indem er sie überredete, bloß um si vor dem angeblichen Hasse ihres Gatten zu retten, habe e den Mord begangen. Amleth, aus Furcht, bei klugem Be zeigen dem Oheim verdächtig zu werden, stellte sich blöd

*) Saxonis Grammatici Historia Danica, rec. Müller & Vel schow, 1839 et 1858, L. IV & V.

sinnig, schwatzte und trieb Unsinn, nahm ein schmutziges Aeußere an und entstellte seine Gesichtsfarbe. Bisweilen, am Heerde sitzend und die Asche mit den Händen kehrend, schnitzte er hölzerne Häkchen, härtete sie am Feuer und krümmte sie an den Enden, um sie dann sorgfältig aufzubewahren. Auf Befragen antwortete er, er rüste scharfe Geschosse, um den Vater zu rächen. Man lachte darüber; Gescheidtere jedoch muthmaßten daraus zuerst seine Schlauheit. Sie glaubten, man werde es am ehesten dahin bringen, daß er sich verrathe, wenn man ihn mit einem Weibe von seltener Schönheit zusammenführe. Er wurde zu dem Ende in eine abgelegene Waldgegend gelockt. In der Gesellschaft war ein Milchbruder des Prinzen, der ihn nöthigenfalls freundschaftlich zu berathen dachte. Unterwegs fuhr Amleth in seinen schlechten Witzen fort, setzte sich unter Anderm verkehrt auf's Pferd, machte spöttische Anspielungen auf Fengo's Kriegsheer u. s. w. Seine Begleiter ließen ihn dann absichtlich allein und schickten ihm das bestimmte Mädchen entgegen. Er wäre ihr auch sehr freundlich begegnet, wenn jener Milchbruder ihn nicht gewarnt hätte, dadurch, daß er einer vorüberfliegenden Bräme einen Strohhalm an den Schwanz heftete und sie dann der Gegend zutrieb, wo Amleth sich befand. Der verstand das Zeichen und führte nun die Jungfrau an einen sichern Ort, wo sie unbeobachtet blieben. Sie war ihm von Jugend auf zugethan, schenkte ihm auch jetzt ihre volle Gunst und gab und hielt ihm nachher das Versprechen der Verschwiegenheit. Er seinerseits bekannte die volle Wahrheit, aber ohne Glauben zu finden. Man war folglich nicht klüger aus ihm geworden. Einer von Fengo's Freunden, „mehr anmaßend als geschickt", schlug nun zum Zwecke weiterer Ergründung vor, Fengo solle sich unter dem Vorwand eines wichtigen Geschäftes entfernen und sein Stiefsohn unterdessen mit der Mutter von Jemandem

belauscht werden, wozu der Rathgeber sich selbst erbot; d
Jüngling, wenn bei Verstand, werde sich seiner Mutter sor
los entdecken. Das Letztere geschah auch, aber der Spi
hörte nichts davon. Amleth nämlich legte zuerst auch
der Mutter seine Verstellung nicht ab, krähte wie ein Hah
schlug mit den Armen wie mit Flügeln, und tummelte si
auf einer Strohbedeckung herum, um ausfindig zu mache
ob etwas darunter stecke. Wirklich fühlte er einen Körp
unter seinen Füßen; er durchbohrte, zerstückelte, kochte ih
und warf ihn in eine Kloake, als Schweinefutter. Dara
hielt er seiner Mutter in den stärksten Worten ihre viehisc
Verbindung vor, entdeckte ihr den Grund seiner Verstellun
und es gelang ihm, sie auf bessern Weg zu bringen. Feng
bemühte sich umsonst, zu erfahren, was aus seinem Spi
geworden, obgleich Amleth ebenso wie von jener Waldsce
die Wahrheit sagte, aber wieder nicht Glauben fand. D
Tyrann beschloß endlich, den lästigen Menschen aus dem W
zu räumen, jedoch, aus Scheu vor Rorik und Geruthe, dur
einen Andern, und zwar den König von Britannien. B
der Abreise trug Amleth seiner Mutter insgeheim auf, d
Halle des Pallasts mit einem Netz zu bekleiden, und na
Jahresfrist sein Todtenfest zum Schein zu begehen; er werd
versprach er, auf diesen Tag zurück sein. Seine Begleit
waren zwei Diener Fengo's, die Ueberbringer eines Rune
briefs, welcher dem britischen König die Tödtung des Jün
lings anbefahl. Aber Amleth nahm den Brief, während s
schliefen, und änderte ihn dahin ab, daß er, anstatt auf ih
auf seine Begleiter lautete und überdieß im Namen Fengo'
die Tochter des britischen Königs zur Gemahlin für de
Jüngling erbat. Der König bewirthete vorerst die Fremde
höflich. Amleth jedoch nahm mit auffallender Geringschätzun
nichts von der Speise und dem Trank zu sich. Der Köni
ließ deßhalb das Gespräch der Gäste bei Nacht belauschen

und da erklärte Amleth, das Brod sei blutig gewesen, das Getränk habe nach Eisen geschmeckt, das Fleisch nach menschlichen Leichen gerochen, in den Augen des Königs sei etwas Knechtisches, und die Königin habe sich in drei Dingen benommen wie eine Magd. Der König fand, daß der, welcher dieses gesagt, von übermenschlicher Weisheit oder Thorheit sein müsse, und stellte Nachforschungen über das Gehörte an. Daraus ergab sich, daß Amleth in Allem Recht hatte: das Korn zu dem Brod war auf einem ehemaligen Schlachtfeld gewachsen, und in der Quelle, woraus das Wasser zu dem Getränk genommen war, lagen rostige Schwerter — daher das Blut und Eisen; die Schweine, von denen der Speck kam, hatten von der Leiche eines Räubers gefressen — daher der Leichengeruch; seiner Mutter erpreßte der König das Geständniß, daß er der Sohn eines Sklaven sei — daher sein knechtischer Blick; endlich erfuhr er, daß seine Schwiegermutter durch Krieg in Sklaverei gerathen war — daher die Magdsitten der Tochter. In Verehrung so übermenschlichen Scharfsinns gab er nun unbedenklich seine Tochter dem Amleth zur Frau. Dessen Begleiter aber ließ er aufknüpfen. Amleth stellte sich darüber erzürnt, doch nur um von dem Könige zur Begütigung Gold zu bekommen. Dieses ließ er schmelzen und in hohle Stöcke gießen, auf die er dann einfach hinzeigte, als man ihn in Jütland nach seinen Gefährten fragte. Wie er nämlich der Mutter versprochen hatte, kehrte er nach einem Jahr heim. Man feierte eben sein Todtenfest. Seine Erscheinung setzte daher die Gäste weiblich in Schrecken, der jedoch bald wieder der Heiterkeit Platz machte. Er nahm sein altes Wesen wieder an, gesellte sich den Mundschenken bei und setzte den Gästen stark mit Trinken zu. Als sie dann berauscht und in Schlaf versunken waren, nahm er jene Häkchen hervor, verstrickte mit deren Hülfe die Schläfer in dem von der Mutter bereiteten Netz, und steckte das Haus

in Brand. Hierauf drang er in das Schlafgemach Fengo
der sich früher entfernt hatte, und tödtete ihn mit des
eigenem Schwert, um, wie er ihm erklärte, den Tod sein
Vaters zu rächen. Er hielt sich darauf eine Weile verborg
um die Stimmung des Volks zu erkunden. Da diese
günstig zeigte, so berief er eine Versammlung, vor welch
er seine That in ausführlicher Rede rechtfertigte. Er best
nun mit allgemeiner Zustimmung den Thron, [obgleich Ju
land im Beginn der Erzählung eine bloße Statthalterscha
des Königreichs Dänemark war]. Als er nun aber wied
nach England reiste, um Gattin und Schwiegervater zu
suchen, so hielt sich dieser verbunden, den Fengo an Amle
zu rächen. Da er seitdem Wittwer geworden war, so schic
er seinen Schwiegersohn als Ehewerber an die jungfräuli
Königin von Schottland, Hermuthrude, die solches Ansinn
bis jetzt immer mit dem Tode bestraft hatte. Allein sie w
dießmal milder gesinnt und fand Gefallen, nicht an dem A
sender, aber an dem Gesandten, und gewann ihn, ung
achtet seiner Frau, mit List und Schmeichelei zu ihrem Gatte
Dabei erlaubte sie sich unter Anderm Fälschung des von ih
mitgebrachten Briefs. Nach Britannien zurückgekehrt, fa
er bei seiner ersten Frau großmüthigste Verzeihung und z
gleich Warnung vor ihrem Vater. Es kam zwischen Beid
zu einem Treffen, wo Amleth letztlich durch List siegte u
der König fiel. Jener kehrte nun mit seinen beiden Frau
heim. Dort war indessen König Rorik gestorben. Se
Nachfolger Viglet war Amleth's Feind und brachte ihn
einer Schlacht um's Leben. Vor derselben hatte Amleth si
aus Liebe zu Hermuthrude bemüht, ihr für einen zweit
Gatten zu sorgen, sie aber ihn auch im Tode nicht verlass
zu wollen betheuert; allein sie ergab sich willig dem Sieg
als Beute und Genossin. Dieß — so schließt Saxo wör
lich — der Ausgang Amleth's, der, wenn ihn Natur un

Glück gleich begünstigt hätten, die Götter an Glanz erreicht, die Werke des Hercules durch seine großen Eigenschaften überragt haben würde.

Bevor wir diese Erzählung und unsere Tragödie genauer mit einander vergleichen, mögen einige Notizen über den Ursprung und Gehalt der erstern am Ort sein. Es wird zwar dabei in rein ästhetischer Hinsicht nichts herauskommen; doch liegt das Anzuführende nahe am Weg und gehört immer noch eher zur Sache, als so Manches, was man unserm Stücke anzuhängen pflegt *). Für geschichtlich kann natürlich eine so wunderliche Sage, wenigstens in der vorliegenden Form, nicht gelten. Ein dänischer Prinz dieses Namens und mit solchen Schicksalen ist der beglaubigten Geschichte unbekannt. Saxo erwähnt zwar, daß es in Jütland ein durch das Grab und den Namen Amleth's berühmtes Feld gebe; aber dieß kann ihn so wenig für die Geschichte retten, als daß dort noch jetzt ein Feld und ein Dorf Amelhede existiren, und auf der Insel Morsö ein Sandhügel und ein Sund den Namen Fengo's tragen. Auch das ist eine gar verdächtige Spur, daß in einem Fragment der jüngern Edda das Meer die Mühle genannt wird, worin Meerjungfern den Ufersand dem Amleth oder Amlod gemahlen; indessen wird damit ein von Saxo berichteter Witz des Helden zusammenhangen: als seine Begleiter ihm bei'm Vorüberkommen an Hügeln von Flugsand buchstäblich weiß machen wollen, der Sand sei Mehl, so antwortet Amleth, die weiß schäumenden Meereswogen hätten ihn gemahlen. In der germanischen Mythologie kommt eine Figur vor mit Namen Oerwandil, d. h. der Fruchtkeim, der aus der Saat aufschießen will;

*) Vgl. zum Folgenden die Anmerkungen zu der Erzählung Saxo's in der erwähnten Ausgabe, und Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie, 2. Auflage, § 82

ihn hat der Gott Thor über Eisströme in einem Korb ge
tragen, d. h. er hat die Pflanze im Winter beschützt. Diese
Oerwandil hat Uhland in unserm Horvendill wieder erkannt
Horvendill besiegt den Koller, dieß würde hiernach ursprüng
lich soviel heißen als: der Fruchtkeim gedeiht trotz des Früh
lingsfrosts. Nach einer Vermuthung Simrock's, deren Prü
fung ich den in diesem Gebiete Kundigern überlasse, würd
Horvendill auch sogar unser Wilhelm Tell sein, und diese
also, da Saxo die Tellsage bestens kennt, in doppelter, Ge
stalt bei demselben vorkommen: Oerwandil heißt in der Helden
sage Orendel, und der Apfelschuß wird zwar nicht von Oren
del selbst, wohl aber von seinem Vater Eigil wirklich erzählt
Orendel wäre demnach wenigstens ein junger Tell, vermuth
lich der, welchem der Apfel vom Kopf geschossen wurde, wenn
nicht der Schuß selbst zuerst von ihm erzählt und erst
später auf den Vater übertragen worden ist. Folglich läßt
sich, wenn man will, Hamlet als ein Sohn oder Enkel Tell's
fassen *) — nur ist dießmal gegen das bekannte Sprichwort
der Apfel weit vom Stamm gefallen; denn was dem Hamlet
fehlt, das ist eben ein Stück von dem Urner Schützen.

Ohne Vergleich wichtiger, als das, was der Erzählung
Saxo's zu Grunde liegen mag, ist für uns das, welchem
sie selbst zu Grunde liegt. Die Hauptzüge der Begeben-
heit sind in der Erzählung bis zum Tod des Verbrechers
und im Drama dieselben; auch die Namen theilweise. Selbst
die bei'm ersten Blick auffallendste Veränderung, die Ver-
wandlung des glücklichen Ausgangs des Racheplans in einen
unglücklichen, kann vorläufig aus der zweiten Hälfte der
Erzählung an's Ende der ersten verlegt und danach modifi-

*) Wird doch auch der Name Tell nach einem ihm selbst zuge-
schriebenen Ausspruch (bei Schiller: Wär' ich besonnen, hieß' ich nicht
der Tell) ähnlich gedeutet wie der Name Amlod (Brutus).

cirt erſcheinen. Es findet ferner bei Saxo eine merkwürdige Wiederholung einzelner Züge ſtatt, welche ſchon eben durch die Verdopplung, dann aber größtentheils auch im Drama ſtark hervortreten. Es zeigt ſich dabei zugleich, daß die zweite Hälfte der Erzählung für unſern Dichter auch ſonſt nicht verloren geweſen, ſondern von ihm in die erſte ſ. z. ſ. eingeſtülpt worden iſt, weßhalb auch ſie oben hat mitgetheilt werden müſſen: Die Blutrache Hamlet's für ſeinen Vater hat ihr Seitenſtück an derjenigen, deren Gegenſtand er ſelbſt, als Tödter Fengo's, für den britiſchen König wird, wie er dann im Drama die Blutrache des Laertes für deſſen Vater Polonius herausfordert. — Wie der Prinz und ſeine Mutter durch den Hofmann im Auftrag Fengo's, werden jener und ſeine Begleiter auch auf Befehl des britiſchen Königs nächtlicher Weile belauſcht; dazu kommt noch die Belauſchung des Prinzen mit dem Mädchen. — Die Leiche des Spions wird den Schweinen zum Futter hingeworfen: auch die Schweine, von denen Speck zu dem Mahl am britiſchen Hof genommen wird, haben Menſchenfleiſch genoſſen; Shakeſpeare begnügt ſich, ſeinen Helden bei dem Gedanken verweilen zu laſſen, daß Polonius „bei'm Nachteſſen" ſei, nämlich als paſſiver Gaſt, als Würmerſpeiſe. — Die Strafrede des Prinzen an die Mutter hat ihre Parallele an der Art, wie der britiſche König, welchem Amleth ſklaviſche Abkunft nachgeſagt, ſeine Mutter, gleichfalls in verſchloſſenem Zimmer, hierüber zur Rede ſtellt. (Und wenn Saxo dort den Prinzen ſeine Mutter mit einer Stute vergleichen läßt, ſo ſpricht auch Hamlet von einem Vieh, wiewohl nicht ihr in's Geſicht, ſondern in einem Monolog, aber andererſeits mit der Verſtärkung: ein Vieh würde länger getrauert haben.) — Das Mittel, wodurch Fengo ſeinen Stiefſohn tödten laſſen will, ein ihm mitgegebener Brief, wird dann auch vom engliſchen König gegen ihn gewählt, und ſchlägt beide Male fehl. Saxo

läßt auch die Fälschung des Briefs zweimal vorgehen
das erste Mal durch Amleth, das zweite Mal durch Hermu
thrude und zwar in wissentlicher Nachahmung von Amleth'
Verfahren. — Endlich die Untreue Geruthe's gegen Horven
dill wiederholt sich in der Treulosigkeit Hermuthrude's gege
Amleth, deren Name ja schon wie eine bloße Erweiterun
von Geruthe lautet, und in Amleth's eigener Untreue gege
seine erste, bessere und schönere, Gattin. In Verbindun
mit der Aehnlichkeit zwischen der Geruthe sowie auch d
Shakespeare'schen Gertrud und der Hermuthrude kann au
noch der Umstand, daß die Letztere Königin von Schottlan
ist, jene Vermuthung bestärken, daß unser Dichter nebenb
an Maria Stuart gedacht habe.

Ungeachtet aller dieser Zusammenstimmung ist es nic
wahrscheinlich, daß Shakespeare unmittelbar aus Saxo g
schöpft habe. Vermuthlich kannte er die Erzählung nur a
der von Belleforest gemachten Ueberarbeitung in den 1564
in Paris erschienenen Cent histoires tragiques, von Bell
foreſt und Boisteau, wo die Geschichte überschrieben ist: Ave
quelle ruse Amleth, qui depuis fut Roy de Dannemarc
vengea la mort de son pere Horvvendille, occis p
Fengon son frere, et autre occurrence de son histoire *
Es findet sich nämlich (so viel ich sehe) in der Tragödie kein de
Saxo eigenthümlicher, nicht auch in die Ueberarbeitung aufg
nommener Zug, wohl aber mancher, welcher erst dieser ang
hört: Bei Saxo wird noch nicht, wie in der französischen A
beit, ausdrücklich hervorgehoben, daß Horvendill als Besieg
des Koller sehr große Beute machte, was dann von Shakespea
noch weiter, zu Landesverlust, gesteigert ist. — Erst bei de
Franzosen findet sich der Umstand, daß Fengo seinen Brud

*) Ich gebrauche: Le cinquiesme livre des histoires tragique
par Belleforest, Lyon, 1581.

bei einem Bankett erſchlägt, wovon Shakeſpeare ſo viel beibehalten hat, daß er den alten Hamlet „voll von Speiſe“ und damit übel vorbereitet ſterben läßt. — Bei Saxo gewinnt Fengo die Gattin ſeines Bruders erſt nach deſſen Ermordung; bei Belleforeſt ſchon vorher, und ſo ſtellt auch in der Tragödie der Geiſt die Sache dar; auch Hermuthrude verſpricht bei dem Franzoſen ſchon vor Amleth's Tod ſeinem Gegner die Ehe, und wenn ſie dann zwar auch bei Saxo zum Sieger überläuft, ſo ſagt doch erſt der ſpätere Erzähler, der Tyrann habe befohlen, „ſogleich die Hochzeit zu feiern.“ — Die Anſpielungen der Tragödie auf die Trunkſucht der Dänen ſtammen wohl zunächſt aus der in der franzöſiſchen Erzählung und zwar gleichfalls, wie die Hauptſtelle darüber im Drama, bei Gelegenheit eines Banketts vorkommenden Rüge dieſes Laſters. Auch Saxo läßt zwar die Gäſte trunken werden, aber durch Veranſtaltung Amleth's, und ohne von einem herrſchenden Laſter ſeiner (des Geſchichtſchreibers) Landsleute zu reden. — Die ſich bei Shakeſpeare anſchließende Bemerkung des Helden, daß oft ein edler Menſch durch einen einzigen Fehler zu Unehren komme, werden wir mit um ſo beſſerm Grund auf den Sprechenden ſelbſt anwenden, als wir auch bei Belleforeſt von dem Prinzen leſen: „in Allem bewunderungswürdig, wenn ein einziger Flecken nicht ein gut Theil ſeines Ruhms verdunkelt hätte“; doch verſteht der Novelliſt unter dem Flecken Liebesverirrung, Shakeſpeare etwas Anderes. — Während bei Saxo Amleth des Mädchens, mit dem man ihn hinterliſtig zuſammenführt, genießt, ſo iſt dieß bei Belleforeſt aus Vorſicht des Prinzen ſo wenig der Fall, als in der entſprechenden Scene der Tragödie (nach dem Monolog „Sein oder Nichtſein“). — Die Königin hat bei dem ältern wie bei dem jüngern Erzähler keinen Antheil an dem Mord; aber nur bei dem letztern betheuert ſie es ausdrücklich, wie dann auch wenigſtens in der erſten

Ausgabe unseres Drama's. *) — Der französische Amlet
schließt seine Rede an die Mutter mit der Erklärung,
wolle entweder ruhmvoll untergehen oder sich rächen, u
zuletzt mit den Worten: „Ich weiß, es ist thöricht gethan
eine Frucht vorzeitig zu pflücken, und ein Gut genießen
wollen, von dem man nicht weiß, ob uns sein Genuß ve
gönnt ist; aber ich denke es so gut zu machen, und setze
viel Hoffnung in das Glück, welches bis jetzt die Handlunge
meines Lebens geleitet, daß ich nicht sterben werde, ohne mi
an meinem Feinde zu rächen, und daß er selbst das Wer
zeug seines Sturzes sein, und mich zur Ausführung dess
leiten wird, was ich von mir selbst nicht hätte unternehm
dürfen." Diese letztere Aeußerung paßt sogar viel genau
auf das Drama als auf die Novelle. — Wahrscheinli
hat Shakespeare, unmittelbar oder mittelbar (nämlich dur
ein älteres Hamlet-Drama, wo bereits ein Geist vorkam
auch eine Anregung zu der Geistererscheinung der französische
Arbeit zu danken. Zwar zur Enthüllung des Verbrecher
bedarf es dort so wenig als bei Saxo eines Wunders,
die That offenkundig geschehen. Allein bei Saxo weist übe
haupt nichts auf eine solche Art der Enthüllung hin,
etwa das übernatürliche Wissen Amleth's, seine wunderbare
Aussagen am englischen Hof, die sämmtlich etwas Vergan
genes betreffen, wie auch der Geist nur solches offenbar
Belleforest redet nun aber bei diesem Anlaß mit besonder
Ausführlichkeit davon, wie der Norden damals, noch unt
Satan's Botmäßigkeit stehend, von Zauberern gewimmelt hab
und kein Mann aus gutem Hause fremd in diesen Ding
gewesen sei; auch Amleth sei zu Lebzeiten seines Vaters
dieser Wissenschaft unterrichtet worden, wodurch der bö

*) J sweare by heaven,
J never knew of this most horrid murder.

Geiſt die Menſchen täuſche und den Prinzen über Vergangenes belehrt habe. Auch die Königin Geruthe ſpricht in der geheimen Zuſammenkunft mit ihrem Sohne die Befürchtung aus, es möchten die böſen Geiſter ihrem Gemahl von dem Geſpräche Kunde bringen. Wenn Hamlet ferner in der Tragödie die Beſorgniß hegt, daß ihn „bei ſeiner Schwachheit und Melancholie“ der Teufel betrüge, ſo läßt auch unſer Novelliſt die Möglichkeit beſtehen, daß der Prinz „durch die Heftigkeit der Melancholie“ ſolchen Einflüſſen offen geweſen. Man nehme noch hinzu, wie Amleth dem von ihm getödteten Oheim nachruft: wenn er in die Hölle komme, ſolle er ſeinem (Amleth's) Vater ſagen, wer ihn gerächt, damit derſelbe hinfort unter den ſeligen Geiſtern ruhen möge. Von dieſen Stellen aus lag es nicht ſehr fern, den Prinzen die Kunde von dem Schickſal ſeines Vaters durch dieſen ſelbſt, aus einem unſeligen Zuſtande heraus, erhalten, zugleich aber anfangs einigen Verdacht hegen zu laſſen, daß er es mit einem Teufelsſpuke zu thun habe.

Selbſt die franzöſiſche Novelle jedoch kannte unſer Dichter wahrſcheinlich nur aus einer engliſchen Ueberſetzung, von welcher uns ein Exemplar von 1608, aber ältern Urſprungs, erhalten iſt *). Doch dürfte wenigſtens eine frühere Dramatiſirung desſelben Stoffes einen kleinen Einfluß auf die Ueberſetzung geübt und ſie auch hervorgerufen haben. Auf den Namen des Helden, der in der letztern abwechſelnd Hamblet und Hamlet lautet — wie das Zweite ſchon vor unſerm Shakeſpeare'ſchen Drama auf der Bühne der Fall war — wird wenig Gewicht zu legen ſein. Aber auffallend iſt es, daß der Ueberſetzer die Decke, worunter der ſpionirende Höfling ſich verſteckt, in ein Ding von derſelben Bezeichnung

*) The Hystorie of Hamblet, bei Collier, Shakespeare's Library, Vol. I.

verwandelt hat, welche für die Seitenvorhänge der Bühne üblich war. *) Dieß erklärt sich gewiß am einfachsten aus der Annahme, daß dem Uebersetzer eine Aufführung vorgeschwebt habe, bei welcher sich die Aenderung fast von selbst machte. — Es findet noch eine andere seltsame Berührung zwischen dem Uebersetzer und Shakespeare in dieser Scene statt. Bekanntlich ruft der Held der Tragödie bei'm Niederstoßen des Polonius: „Wie? Was? eine Ratte?" Auch in der Uebersetzung ruft der Prinz: „Eine Ratte, eine Ratte!" während man das Thier bei dem dänischen und dem französischen Erzähler vergeblich sucht. Dieser Humor scheint nun eher unserm Dichter als dem Uebersetzer zuzutrauen, was darauf führen würde, daß dieser am Ende doch erst nach Shakespear gekommen sei oder unter dessen Einfluß nachgebessert habe. Es wird aber folgende Bewandtniß mit der Bestie haben. In dem französischen Werke heißt es von dem Prinzen er sei auf die Decke gesprungen, ou sentant, qu'il y avoit dessous quelque cas caché, ne faillit aussi tost d'y donner dedans à tout son glaive. Der Uebersetzer macht offenbar aus dem ihm befremdlichen cas — auf daß das Wort erfüllet würde: der Casus macht mich lachen — mit kühner Conjectur rat, und unser Dichter dann aus diesem Fehler eine Tugend **). — Als der König des Schau-

*) Saxo: stramentum; Belleforest: loudier; der Uebersetzer wie Shakespeare: arras, woneben jener auch hangings hat.

**) Der Uebersetzer hat an der Stelle der im Text mitgetheilten französischen Worte: whereby, feeling something stirring under them [sc. the hangings], he cried, A rat, a rat! and presently drawing his sworde thrust it into the hangings. Man könnte einwenden, daß ja hier quelque cas durch something wiedergegeben sei; aber natürlich konnte der Uebersetzer nicht sagen, Hamlet habe eine Ratte gefühlt, da keine vorhanden war, sondern er wurde durch sein Mißverständniß zu der Umschreibung genöthigt: Hamlet habe

spiels in der Tragödie seiner Gemahlin von ihrer künftigen Wiederverheirathung spricht, so wirft sie dieß weit von sich, er aber bezweifelt die Festigkeit ihres Vorsatzes und vergleicht denselben einer mit der Zeit „mürbe" werdenden und dann von selbst abfallenden Frucht. Mit demselben Bild und Ausdruck sagt der Uebersetzer von dem Benehmen der Hermuthrude: „So seht ihr, daß es kein Versprechen, keinen Entschluß eines Weibes gibt, den ein sehr geringer Glückswechsel nicht mürbe macht." *) Auch hier ist der Uebersetzer vorangegangen, aber auch hier besteht seine ganze Originalität in einem Sprachschnitzer. Im Französischen heißt es: Ainsi n'est déliberation de femme, que une bien petite incommodité de fortune ne desmolisse; der Uebersetzer muß das letzte Wort von mollir hergeleitet haben. Man wirft zwar vielleicht ein, dergleichen Schnitzer könnte ebenso gut Shakespeare als der Uebersetzer begangen haben; allein es ist doch viel glaublicher, daß jener mit allem Andern, was er der Novelle entlehnte, auch solche Einzelheiten mitbekommen, als daß umgekehrt der Uebersetzer einzig diese aus der Tragödie sich angeeignet habe. — Ich will in Betreff dieser Uebersetzung nur noch anführen, daß unser Dichter auf die Idee, den Hamlet seiner Mutter die Portraits ihrer beiden Gatten vorhalten zu lassen, vielleicht durch die Worte kam, welche dort an der entsprechenden Stelle vom Prinzen selbst gebraucht sind: „das lebendige Abbild und Portrait seiner [des Vaters] großen Tugend und Weisheit."

---

etwas gefühlt und dasselbe für eine Ratte gehalten oder ausgegeben. Auch einige Zeilen vorher scheint ihm der Ausdruck cas Skrupel gemacht zu haben; denn die Worte: s'il parloit à sa mere de quelque cas serieux werden von ihm mit Vermeidung desselben wiedergegeben: if he should speake severely and wisely to his mother.

*) Bei Shakespeare das Adjectiv mellow, bei'm Uebersetzer das Verbum mollify.

Es trennt uns jetzt nur noch Eine, die am schnellsten überstiegene, Stufe von dem Shakespeare'schen Werke, das bereits erwähnte ältere Hamlet-Drama. Die Existenz eines solchen, und zwar schon zu Ende der 80er Jahre, ist ausgemacht*); nicht aber, ob alle die verschiedenen Anspielungen ein und dasselbe Stück betreffen, auch nicht wer der oder die Dichter waren, und ob wir nicht doch vielleicht an eine Jugendarbeit Shakespeare's selbst zu denken haben. Durch unsere Unwissenheit hierüber und durch den Verlust des Stückes kommt nun allerdings in unsere Betrachtung eine bedauerliche Lücke; wir sind außer Stand, den Beitrag zu messen, welcher zu unserer Tragödie die frühere Arbeit geliefert haben mag. Doch können wir aus der Beschaffenheit des Werkes selbst und seiner Vergleichung mit andern unsers Dichters, namentlich solchen, wo wir die Vorgänger besser kennen, mit großer Wahrscheinlichkeit schließen, daß er auch hier, und vielleicht hier am allermeisten, das Größte und Beste selbst hinzugethan habe. Von allen seinen Helden weist keiner so persönlich auf ihn zurück, wie dieser, und es erhellt ohne Weiteres, wie wesentlich die ganze Handlung des Stückes mit diesem Charakter verwachsen ist.

Die beiden Texte, worin uns das Shakespeare'sche Stück erhalten ist (1603 und 1604), mit einander zu vergleichen, liegt außer meiner dießmaligen Absicht und Aufgabe.

---

2. Die Tragödie.

Nachdem wir die Quelle kennen gelernt haben, woraus Shakespeare den Stoff seiner Tragödie schöpfte, möchten wir

*) Vgl. Delius, Einleitung zu seiner Ausgabe des Hamlet, 2. Aufl.. 1859.

gern auch seiner Arbeit an diesem Stoffe, der allmäligen Entstehung seines Werkes zusehen. Wir haben bis jetzt nur die hohlen Stöcke zu Gesicht bekommen, in welche er sein Gold goß, und wünschten nun eine Vorstellung von der Goldgießerei selbst zu gewinnen. Unser Mangel an biographischen Nachrichten über den Dichter läßt uns nur eine sehr unvollständige Befriedigung dieses Wunsches hoffen. Jedenfalls müssen wir jetzt — wenn es erlaubt ist, das Bild zu wechseln — ganz davon absehen, ob die erste Behauung des Blocks durch Shakespeare selbst oder durch eine fremde Hand geschehen.

Mehrere Abweichungen von der Novelle kann man sich schon aus der Dramatisirung und Bestimmung für die Bühne erklären. So vor Allem die Zusammenziehung des Stoffes auf die dänischen Ereignisse. Der Dichter bewirkt dieselbe auf eine fast naive Weise dadurch, daß er seinem nach England entführten Helden einen Seeräuber auf den Hals schickt, der ihn, und ihn allein von der Reisegesellschaft, gefangen nimmt und wieder auf dem Boden, wo der Dichter ihn nöthig hat, absetzt. Die Reise nach England ganz weglassen konnte er nicht, ohne bedeutende Züge zur Charakteristik des Königs und des Prinzen, sowie auch wesentliche Motive zur Weiterführung der Handlung einzubüßen: daß nämlich Claudius sich des Gegners auf solche Art zu entledigen sucht, dieser sich das gefallen läßt und dann die zwei Begleiter so rasch hinopfert, nun aber auch unzweideutig weiß, wie er mit dem Oheim-Stiefvater daran ist. Aber nachdem der Brief entdeckt und gefälscht ist, hat die Reise keinen dramatischen Werth mehr: die Vorgänge am englischen Hof haben nichts mit der Rachethat zu schaffen; und das Seegefecht, das die Veranlassung zu Hamlet's Rückkehr wird, dient nebenbei dazu, uns den letzten Zweifel an seiner Mannhaftigkeit zu benehmen. — Das Herumstampfen auf der Strohdecke und dem Strohkopfe darunter — wenn unser Dichter nicht

bereits den Vorhang an der Stelle der Decke fand — und die weiteren Operationen mit dem Manne, sowie die Schlußexecution an dem Anhange des Usurpators, mußten gleichfalls schon nahe liegenden dramatischen und scenischen Rücksichten weichen. — Auch die Kleinigkeit, die doch nicht ohne alle Bedeutung ist, mag erwähnt werden, daß Fengo-Claudius in der Novelle, wenigstens im Anfang, bloßer Statthalter des dänischen Königs, im Drama selbst König ist. Diese Beförderung läßt sich damit rechtfertigen, daß König Rorik in der Novelle eine müßige Rolle spielt, und man fragen wird, warum Amleth nicht bei ihm Hülfe suche, auch schon dort Fengo König, wenn auch nur von Jütland, heißt, Amleth als der rechtmäßige Thronerbe bezeichnet und als solcher von der durch ihn berufenen Versammlung anerkannt wird und nachher gleichfalls König heißt; ein selbstständiger Fürst ist auch immer ein poetischeres Wesen als ein Statthalter, und den Zuschauern war Dänemark bekannter als Jütland.

Manches Andere in unserm Stücke erklärt sich aus der bloßen Absicht, die Wirkung zu steigern. So handelt es sich in der Novelle nur um Bestrafung, nicht erst um Entdeckung des Verbrechens, da es mit offener frecher Gewalt verübt worden. Die Wirkung wird nun natürlich erhöht, der Finger einer sicher treffenden Strafgerechtigkeit wird sichtbarer, wenn die That noch dazu aus großem Dunkel an's Licht bringt. Zu diesem Zwecke mußte aber auch der Mord selbst anders vorgestellt werden, nicht als ein Mord durch's Schwert — der Held der Novelle erinnert in jener Standrede die Versammlung an den zerfleischten Leichnam des Vaters —, sondern als ein möglichst geheim gehaltener Mord, ein Giftmord. Dieß bringt sofort auch einen besondern Zug in unser Bild vom Charakter des Thäters, nebst einem weiteren Contrast zu der Heldennatur des ermordeten Bruders. Aber je geheimer nun das Verbrechen geschah, desto schwieriger

wird die Entdeckung ſein. Gleichviel; geſetzt ſogar, ſie ſei überhaupt nicht auf natürlichem Wege möglich oder wahrſcheinlich — wozu ſind denn Wunder und Geiſter da, als um in ſolchen Nöthen auszuhelfen? Iſt es nicht noch heute, wenn ein Mord geſchehen, aber in Dunkel gehüllt iſt, ein natürlicher und häufiger Wunſch, daß doch der Ermordete ſelbſt käme und Auskunft gäbe? Volksglaube und dichteriſche Vorgänger, nebſt jenen Andeutungen der Novelle, und vor Allem die eigene Phantaſie luden Shakeſpeare ein, dieſen Wunſch hier in Erfüllung gehen zu laſſen.

Nachdem nun aber, auf welchem Wege auch immer, das Verbrechen am Tag iſt, ſo hätte, möchte es ſcheinen, von da an die dramatiſche Handlung wieder in die Bahn der Novelle einlenken, Hamlet hier wie dort ſeine Rachethat hinausſchieben, unter der Hülle verſtellter Narrheit vorbereiten und wohl oder übel endlich ausführen können. Es fragt ſich aber vorerſt in Betreff der Verſchiebung, ob oder wie unſer Dichter ſie brauchen konnte. Sie iſt nicht eben das, was man von einem dramatiſchen Helden erwartet. Sie iſt auch in der Novelle nur auf eine, wenigſtens dramatiſch, ungenügende Weiſe motivirt. Der Tyrann, heißt es dort, habe vom Prinzen Rache gewärtigen müſſen, ſobald derſelbe „in's rechte Alter käme.“ Der Dramatiker that wohl daran, dieſes rechte Alter abzuwarten, bevor er dem Prinzen die Heldenrolle übertrug, wie auch die griechiſchen Tragiker den jugendlichen Oreſtes vorerſt gegen ſeine Schweſter Elektra zurücktreten laſſen. Er gab ſeinem Hamlet 30 Jahre, und dieſe Beſtimmung ſchien ihm ſo wichtig, daß er darüber die Unwahrſcheinlichkeit nicht beachtete oder nicht beachtet wiſſen wollte, welche ſich nun in Bezug auf das Alter der Königin ergab; man kann ſich indeſſen vorſtellen, daß eben ihre Eigenſchaft als Königin ſie in Claudius' Augen verjüngte. Ein zweiter Grund des Aufſchubs ſcheint bei'm Novelliſten darin zu liegen, daß die That an und für

sich der Vorbereitung bedarf. Aber jene Häkchen und jene Netz sind doch gar zu kindisch, als daß sich davon in d Tragödie hätte Gebrauch machen lassen; und was die Haup sache ist, eine solche rein äußerlich, technisch, bedingte Wart zeit ist für den Dramatiker ebenso verloren wie jene jugen liche Unreife. Entweder also mußte Shakespeare die Ve schiebung aufgeben — auch ohne sie ließ sich der Sto dramatisch gestalten —, oder sie anders begründen. Ab zu großem Theil eben sie mit dem, was daran hängt, wir ihm den Stoff anziehend gemacht haben. Es galt ja an nur, sie in nähere Verbindung mit der That zu setzen, d Helden eifrig an seiner Aufgabe arbeiten zu lassen, abe wo möglich in der Art und Weise seiner Arbeit selbst, Grün der Hemmung ausfindig zu machen. Schon die Novelle lä den Prinzen durch die Mutter vor zu hitzigem Vorgeh warnen, und wir sehen ihn fortwährend aus seiner Mas heraus auf den Gegner sticheln und selbst durch Thaten, w die Tödtung des spionirenden Hofmanns, ihn reizen un warnen. Dieß stimmt schlecht zu der ihm vom Erzähler nachg rühmten übermenschlichen Schlauheit, wurde also passend viel mehr als ein Fehler des Prinzen gefaßt, als eine Unfähigkeit, de Gegner in der rechten Weise beizukommen, als eine zwar begreif liche, aber gefährliche Selbstentschädigung für den geringen Er folg, als ein Verfahren, welches das Ziel ferner rückt. In d Novelle erscheint, obgleich „mehrere Jahre" zwischen de Mord und seiner Sühne verstreichen, die Verschiebung no gar nicht als fehlerhaft und verhängnißvoll, sondern vielmeh als das Klügste, was der junge Mensch thun kann; sie wir jenes aber auch im Drama nicht sowohl durch Zeitverlus als vielmehr dadurch, daß der Held zugleich schiebt un verschiebt, vorwärts drängt und zurückhält.

Auch die verstellte Narrheit gehört wohl zu demjenigen, was unserm Dichter schon ursprünglich für seinen poetischen un

ſcenischen Zweck einleuchtete. In der Novelle will ſich der Prinz dadurch vor dem König ſchützen, welcher von vornherein Blutrache von ihm zu fürchten hat. Aber dieß beides beruht auf der Vorausſetzung, daß das Verbrechen dem Prinzen bekannt ſei, und fällt weg, wenn es demſelben erſt durch einen Geiſt geoffenbart werden muß. Nunmehr kann der Tyrann jene Furcht erſt hegen, wie er merkt, daß der Prinz Kunde erhalten hat, und das kann ihm nur dieſer ſelbſt zu merken geben, und wird es durch ſeine Narrheit, wenn er die Rolle nicht ſtrenge durchführt. Die Verſtellung mußte alſo, wenigſtens ſobald einmal der Geiſt eingeführt war, anders motivirt werden. Etwa durch jenen Zweck, dem Gegner vorerſt auf dieſe Weiſe, mit Nadeln ſtatt mit dem Degen, unter dem Schutz einer ſtraſloſen Narrenfreiheit zuzuſetzen. Aber dieſer Zweck würde mehr nur die lange Beibehaltung, als die Anlegung der Maske erklären, da Hamlet doch ſchwerlich gleich anfangs um einen Erſatz für ſein ſpäteres Säumen beſorgt iſt. Ob wir aber nicht überhaupt die Hoffnung aufgeben müſſen, eine befriedigende Erklärung ſeiner Verſtellung zu finden, da dieſe in einem Grundwiderſpruch mit ſeinem Charakter, insbeſondere mit der herrlichen Wahrhaftigkeit ſeines Weſens zu ſtehen ſcheint? Schon die Novelle betont, daß der Prinz nie die Wahrheit verletzt habe, und noch entſchiedener tritt dieß in der Tragödie hervor. Aber eben dieſe Wahrheitsliebe muß es ihm ja auch unmöglich machen, Achtung zu zeigen, wo er keine hat, vor Leuten, die ihm verächtlich ſind. Er ſtellt ſich gegenüber dem Oheim und der Mutter gewiß darum verrückt, weil er nach der Entdeckung des Verbrechens dieſen Menſchen nicht mehr die bisherige Unterwürfigkeit oder auch nur Höflichkeit bezeigen mag, und ſich ihnen doch nicht allzu früh als einen Wiſſenden verrathen darf. Nachdem er dann die Rolle einmal gegenüber dem Königspaar nöthig befunden hat, muß er ſie natürlich auch

gegen die andern Leute behaupten. Er macht damit an
s. z. s. die erste Probe vor Andern, am Schlusse des erst
Acts, wo er sich eine Weile sogar vor Freunden närrisch stel
und hiermit gleichfalls nichts Anderes beabsichtigen kann, a
auf eine nicht verletzende Weise sein Geheimniß zu verberge
Man wird gegen diese Erklärung und ihre Berufung auf d
Wahrheitsliebe des Prinzen einwenden, das Sich-närris
stellen sei doch auch ein Heucheln. Es ist aber ein solche
welches nur den Verstand, nicht die Gesinnung des Held
in falschem Lichte zeigt, vielmehr ihm die Möglichkeit g
währt, mit dieser nicht zu heucheln. Man wird fern
sagen, es werde ihm von uns ein reflectirteres Verfahr
zugeschrieben, als sich in dem Zeitpunkt, wo er sich zu d
Rolle entschließt, annehmen lasse. Allein er kommt so
genbermaßen zu dem Entschluß. Nach dem Verschwinden d
Geistes ist er zuerst wirklich ein wenig aus den Fugen, un
nennt seinen Kopf nicht ohne allen Grund einen „zerstört
Ball." Er spielt den Narren gegenüber den Freunden m
einer erschreckenden Natürlichkeit. Er ist wie Einer, de
mehr zur Angst als zur Freude, einen geheimnißvollen Scha
gefunden hat und nicht recht weiß, was er damit anfange
soll, vorerst aber soviel einsieht, daß er wohl daran thu
werde, ihn vor Neugierde zu schützen. Er hält daher zunäch
gegenüber den Freunden seine Narrheit, als sie bereits wiede
einer gewissen Sammlung Platz gemacht hat, absichtlich ein
Zeit lang fest, um sein Geheimniß zu verstecken. Aber wa
für eine Rolle, wird er sich fragen, werde ich nun erst vo
meinen Eltern mit diesem Geheimniß im Kopfe spielen? E
muß sich sogleich antworten, daß es von nun an bis zu
Stunde der Rache nur eben wirklich eine Rolle sein könn
— und warum nun nicht gerade die, welche ihm noch zu
Hand liegt, welche sich ihm bereits von selbst aufgedrunge
und ihn so eben aus einer ähnlichen, wiewohl geringeren

Verlegenheit befreit hat? — Alſo zuerſt will Hamlet ſich vor den Eltern bloß verſtecken, um ſich das Heucheln zu erſparen. Bald genug aber findet er das Verſteck auch ſehr geeignet, um Pfeile daraus abzuſchießen — nämlich von der Zunge, nicht von der Armbruſt. Obgleich nun das Letztere ſeine Aufgabe wäre, ſo iſt doch auch das Erſtere nichts Geringes und nicht einſeitig bloß als ein ungenügender Erſatz, ſondern auch als etwas für ſich ſelbſt Verdienſtliches zu würdigen. Sehr löblich iſt es doch, daß er ſeine Narrheit gebraucht, um andern Leuten den Kopf zurechtzuſetzen, und ſeiner Maske ſich bedient, um Andern die ihrige vom Geſicht zu reiſſen. Dieſes Schauſpielern dient ihm ſo zu demſelben Zwecke, welcher ihm auch das andere, eigentliche, Schauſpiel ſo werth macht: der Natur den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre Züge, der Schmach ihr Bild zu zeigen, was wir ihn ja auch mit dem Spiel vor dem König, und nachher gegenüber der Mutter, hier unmaskirt, ſo meiſterlich üben ſehen. — Es kann daher nicht befremden, wenn ich gleich hier das Nöthige über die Theaterliebhaberei unſers Helden anknüpfe, die zwar auf den Beruf des Dichters ſelbſt zurückweist, aber auch im Weſen ſeines Helden tiefgegründet iſt. Man wirft ihm wohl vor, er treibe auch mit ſeiner großen Aufgabe nur Komödie, oder wenigſtens, er flüchte ſich gern aus dem ernſten Leben in die heitere Kunſt. Das Erſte iſt ganz falſch, und das Zweite nur halb wahr. Hamlet ergänzt ſich das Leben durch die Kunſt, weil ihm jenes, in ſeiner gemeinen Form, nicht ernſt genug iſt, weil ſich die Menſchen darin durchſchnittlich nicht zeigen, wie ſie ſind, ſondern Masken tragen, nur um ſo täuſchendere, weil ſie mit dem Geſichte ſelbſt verwachſen ſind. Er flieht aus dieſem Leben in die Kunſt und in's Theater, weil hier die Leute herausgehen mit der Sprache, weil das künſtleriſche Komödienſpiel gerade den Zweck hat, uns das gemeine Komödienſpiel der ernſthaften Leute auf einige glück-

liche Stunden vergessen zu machen. Will man Hamlet eine Schauspieler nennen, so darf man es nur in dem Sinne, wi Shakespeare selbst einer war, und wie jener zu Ophelia sagt „die Schauspieler können nichts geheim halten, sie werde Alles ausplaudern" — wer hat, seit die Welt steht, mel Herzensgeheimnisse an's Licht gebracht, wer besser gezeig „wie dem Menschen zu Muthe ist", als dieser Schauspieler Aber freilich: Shakespeare erfüllte mit dem Schauspieler seine Lebensaufgabe, bei Hamlet muß es theilweise als Su rogat für ihre Lösung dienen.

Nicht bloß die mangelhafte Behandlung seiner Aufgab sondern auch der Grund davon findet sich gewissermaßen scho in der Novelle angedeutet, wiewohl abermals nur so, da unser Dichter zugleich zu einer weitgreifenden Umarbeitun gereizt wurde. Eine bloße Erzählung, zumal eine so weni kunstvolle und tiefgehende wie die vorliegende, mag sich da mit begnügen, ein spannendes Ereigniß zu schildern, ohn sich viel darum zu bekümmern, wie Thaten und Schicksal aus dem Innern der Personen hervorgehen und darauf zurüc wirken. Genug, daß da merkwürdige und wunderliche Züge je mehr desto lieber, aufeinander gehäuft sind, Züge von Roh heit und Feinheit, von Tapferkeit und Schlauheit, von Edel sinn und Tücke — ob und wie dieß alles in Einem Charakte zusammen bestehen kann, das bleibt dem Leser überlassen mit sich auszumachen. Der Novellist rühmt unter Ander an seinem Helden ausdrücklich die Vereinigung übermensch licher Weisheit und herculischer Kraft. Diese Uebermensch lichkeit, mit Einschluß des Herculischen, war ein schlechte Fund für unsern Dichter, welcher menschliche Helden brauchte Er läßt seinen Hamlet einerseits zwar eine sehr hohe Idee vom Menschen aussprechen und in seiner eigenen Perso vertreten, andererseits aber auch den weiten Abstand de wirklichen Menschheit von dieser Idee, die Aermlichkeit unsere

Schulweisheit, die ganze Beſchränktheit und Hinfälligkeit unſers Weſens ſtark betonen, ſowie die Vergleichung mit Hercules wenigſtens für ſeine Perſon ausdrücklich ablehnen. Allein das, was nach Abzug des Herculiſchen und andern Uebermenſchlichen von jener Charakteriſtik übrig bleibt, einen hohen Grad von Intelligenz und eine keineswegs geringzuſchätzende Naturkraft, hat er ſeinem Helden gelaſſen. In Betreff des erſtern habe ich keinen Widerſpruch zu befürchten; hingegen die Naturkraft pflegt man bei unſerm Helden zu vermiſſen und wohl gar im Mangel oder einer Schwäche derſelben ſeinen Grundfehler zu ſehen. Allein man muß unterſcheiden zwiſchen Kraft des Handelns und Geſchicklichkeit des Handelns; mit dieſer geht ihm nicht auch jene ab. Er iſt öfters ebenſo mit der That wie mit Worten kräftigſt zufahrend: bei der Erſcheinung des Geiſtes, welchem er trotz des Widerſtands der Freunde in die fürchterliche Einſamkeit folgt, bei der Opferung des Polonius und der Reiſebegleiter, bei dem Seegefecht, bei dem Kampf mit Laertes in Opheliens Grab. Auch in Betreff ſeiner Hauptaufgabe iſt wenigſtens nie Mangel an Muth und an Todesverachtung ſein Fehler. Warum aber dennoch der Aufgabe ſo ungewachſen? Fehlt es ihm doch auch keineswegs an lebhaftem und warmem ſittlichen Gefühl, nicht an bereitwilliger Anerkennung und eifriger Erfaſſung ſeiner Pflicht, nicht an andauernder Beſchäftigung damit. Wie aber, wenn gerade jene Verbindung von großer Intelligenz und Naturkraft unſerm Dichter Bedenken erregt, wenn er ſich geſagt hätte, dieſe Elemente pflegten auch da, wo beide in hohem Maaße vorhanden ſind, nicht eben ohne Weiteres ein geſchicktes Handeln nach ſich zu ziehen? wenn er ähnliche Erfahrungen wie Platon *) gemacht hätte: „diejenigen, welche Scharfſinn, ſchnelle Auffaſſung und ein

*) Theaet. p. 144 A.

gutes Gedächtniß haben, gerathen meistens auch geschwind
die Gemüthsbewegungen, und werden hin und her getrieb
wie die Schiffe ohne Ballast, und sind mehr rasend a
tapfer"? Intelligenz und Naturkraft sind begreiflich nur
von praktischem Nutzen, wo sie sich dem gesteckten Z
dienstwillig unterordnen und sich die Hand reichen. So
kann die Intelligenz ihren Besitzer auch wohl von einer Au
gabe des Handelns abziehen und ihn mit seinen Gedank
darüber hinaus schweifen lassen; und die Naturkraft wird i
ebenso leicht über seine Füße stolpern lassen, als zum Z
führen. Eben ein solches selbstständiges Laufenlassen
Gedanken und wieder ein unbedachtes Zufahren hat un
Dichter seinem Helden durchgängig geliehen. Er fand Beid
auch schon in der Quelle angedeutet: jenes in dem Gewi
des Prinzen, das so wenig mit dessen Sache zu thun ha
dieses in dem Verfahren mit dem Spion und in den beid
Heirathen; Beides ferner gewissermaßen auch in dem Contr
zwischen den beiden Hälften der Erzählung, in deren erster
Witz, in der zweiten die Thatkraft den Reigen führt. Aber wä
rend der Erzähler das alles in der Ordnung und bewunderung
werth an dem Prinzen findet, so erkannte unser Dichter h
ein Mißverhältniß und den Grund eines geistigen Zw
spalts und äußeren Mißgeschicks. In Betreff jenes frei
Gedankenspiels ist jedoch nicht zu übersehen, daß dasse
immer den praktischen Zweck des Helden umspielt, nie w
und lange davon abschweift. So haben die weitläufig
Theatergespräche des Prinzen zu ihrem Kerne die Absicht,
Bühne zur Entlarvung des Königs zu gebrauchen; er l
sich durch das Schauspielwesen so wenig von seiner Sa
abbringen, daß er vielmehr auch ihm sogleich die Se
absieht, von welcher es sich für jene benutzen läßt. Ni
minder ist auch jenes Leidenschaftliche und Zufahrende in ei
nähere Beziehung zu der Aufgabe des Prinzen gesetzt: gera

dieſe ſeine Aufgabe iſt es, die ſein Blut am ſtärkſten erhitzt. Aber es handelt ſich hier nicht um eine jener Thaten, welche am eheſten auf ſolchem Wege zu gelingen Ausſicht haben, weil ſie, wie z. B. der Selbſtmord, an ſich leicht ſind und die äußere Gelegenheit immer zur Hand iſt. Es gilt dießmal eine That, welche beſonnen entworfen, klug und ſtill vorbereitet, dann im günſtigen Augenblick entſchloſſen ausgeführet werden muß. Bloße Leidenſchaftlichkeit wird hier nur verſchwenderiſch die nöthige Thatkraft vorwegzehren („ein praſſeriſcher Seufzer, der lindernd ſchadet") und entweder rein innerlich, in Gemüthsbewegungen, verlaufen, oder zu unzeitigen, zweckwidrigen Aeußerungen in Rede oder That führen. Den Grundfehler Hamlet's ſchlechtweg Leidenſchaftlichkeit zu nennen, würde ſehr paradox lauten, aber trotz des ſo eben Bemerkten auch meine Anſicht nur ſehr ungenügend ausdrücken. Wir müſſen uns jedoch deßwegen zunächſt an dieſe Seite halten, weil man von ihr am eheſten die That erwartet. Leidenſchaftlichkeit iſt hier nicht nur überhaupt unzureichend, ſondern ſie iſt auch, jenem beſchaulichen Zuge entſprechend, bei Hamlet eine vorwiegend nach innen, nicht nach außen gerichtete. Ein eigentlicher Grübler, wofür man ihn verſchrieen hat, iſt er durchaus nicht: ſelbſt ſeine Reflexionen knüpfen ſich immer nahe an das wahrhaft Noththuende an, und er zeigt ſich von der Lage der Dinge und den Forderungen, welche dieſe an ihn ſtellt, auf's Lebendigſte und Tiefſte ergriffen. Aber allerdings iſt dieſes Ergriffenſein mehr ein leidentliches als ein thatenluſtiges, mehr ein Fühlen als ein Wollen, wie auch das Wort passion bei unſerm Dichter jedes heftige, auch rein leidende, der Herrſchaft der Vernunft (sovereignty of reason) entzogene geiſtige Eingenommenſein bedeutet. Dieſer Ton von Hamlet's Weſen iſt gleich in ſeinen erſten Worten und ſeinem erſten Monolog vernehmlich angeſchlagen, wo wir ihn Schmerz und Entrüſtung,

nicht bloß über die einmal abgethane Heirath, sondern übe
den schlechten Weltlauf überhaupt, aber keinen Drang, si
ihm entgegenzustemmen, kundgeben hören. Auch der Gei
findet es am Ort, ihm zu bemerken, daß es hier nicht u
Mitleid, sondern um Anhören und dann Handeln zu thu
sei. Die Einseitigkeit unsers Helden wird noch deutliche
wenn wir ihm einen anderen gegenüber stellen, der in solche
Falle das Rechte thut. Im Macbeth sagt Malcolm zu Ma
duff, wo dieser die Nachricht von der Ermordung sein
Kinder durch den Tyrannen erhalten: „Bekämpft es als ei
Mann.“ Macduff erwiedert: „So werd' ich's; doch i
muß es auch fühlen wie ein Mann. Ich kann nicht ande
als daran denken, daß solche Dinge gewesen sind, die m
die theuersten waren.“ Auch Hamlet fühlt den erlittenen Verlu
wie ein Mann; aber er verweilt in diesem Stadium z
lang. Er kann, in wichtigen Fällen, nicht nur überhaup
bloß in der Leidenschaft oder gar nicht handeln, sonder
bringt es auch selbst in der Leidenschaft schwerer zum Handeln
als Andere. Es wäre ihm geholfen, wenn seine Intelligen
und seine Leidenschaft zusammenwirken könnten. Mit ander
Worten, und zwar mit Worten des Dichters und seine
Helden selbst gesprochen: es fehlt diesem an der „gute
Mischung von Blut und Urtheil.“ Unmittelbar vor de
Schauspiel sagt Hamlet zu Horatio, an seinem Busenfreund
eben das preisend, was er bei sich selbst am schmerzlichste
vermißt:

Seit meine theure Seele Herrin war
Von ihrer Wahl und Menschen unterschied,
Hat sie dich auserkoren. Denn du warst,
Als littst du nichts, indem du Alles littest;
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick
Mit gleichem Dank genommen: und gesegnet,
Weß Blut und Urtheil sich so gut vermischt,
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,

Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.
Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege.

Seiner Kunstgewohnheit gemäß sorgte unser Dichter auch in diesem Drama für eine die Haupthandlung durch Verwandtschaft und Gegensatz hebende Nebenhandlung. Schon die Novelle gab dazu eine Anregung durch den Umstand, daß der Held auch dort selbst Gegenstand der Blutrache wird, zwar erst nach der glücklich vollbrachten That und wegen derselben, und ohne daß jene ihr Ziel erreichte. Da nun aber in unserm Drama, gemäß der Zusammenziehung der Geschichte auf ihre erste Hälfte und der veränderten Auffassung des Helden, seine Hauptthat einen tragischen Ausgang für ihn nimmt, so galt es, die zweite Blutrache vorzudatiren. Diese bot nun zugleich das einfachste Mittel, erstlich dem Helden die ihm obliegende That abzuzwingen, dann aber auch den sein praktisches Ungeschick krönenden Untergang herbeizuführen. Als die Person, für welche die Blutrache an ihm genommen wird, trat an die Stelle des noch lebenden Königs leicht dessen Spion, der nun auch einen Sohn, als Rächer, gezeugt haben mußte. Dabei kam jener Laird von Gowrie zu Hülfe und führte wohl *) auch auf den Namen des jungen Mannes (Laird, Laertes). Der Gegner und Tödter des Helden wurde nun passend auch in einen innern Contrast mit demselben gebracht, vor Allem in Bezug auf die Behandlung der beiderseitigen gleichen Aufgabe. Hamlet kommt zu spät zu seiner That, obgleich er „Grund und Willen und Kraft und Mittel“ dazu hat; Laertes mit weit geringern Mitteln stürmt zu seinem Ziel, sich zutrauend, „mit Wenigem weit zu gehen.“

*) Silberschlag a. a. O.

Doch sind beide Rächer im Erfolg gleich unglücklich. Wa
bei dem einen der Zwiespalt von Blut und Urtheil verschulde
das thut bei dem andern das Blut allein und ein Mang
an Urtheil; jenem fehlt es am rechten Gebrauch seiner Intell
genz, diesem an letzterer selbst; und wenn jenem das inne
Toben nichts hilft, so diesem ebensowenig das äußere. Kein
von Beiden ist dem gekrönten Schurken gewachsen, und d
so oft auf Hamlet's Kosten gerühmte Laertes läßt sich no
viel gröber übertölpeln und mißbrauchen.

Unser Dichter hat sein Thema noch auf eine dritte A
variirt: auch Fortinbras ist Rächer eines erschlagenen Vater
und zwar erschlagen durch den Vater Hamlet's. Hierdur
ist sein Eingreifen in die Handlung zunächst äußerlich mot
virt. Zugleich aber hat er die Bedeutung eines Contrasti
er vertritt gegenüber den beiden andern Bluträchern die gut
einen guten Zweck auch gut ausführende Praxis; die, wen
auch kurzen, Andeutungen über seine Handlungsweise, d
bewundernden Worte Hamlet's und sein Auftreten am Schluß
berechtigen zu dieser Auffassung. Eben dieser idealen B
deutung gemäß aber ist er nicht wie jene in den eigentliche
Conflict verflochten; seine Function ist mehr nur eine ideell
als eine specifisch dramatische; doch verschwindet er de
aufmerksamen Zuschauer nie ganz aus den Augen, so d
zuletzt seine bloße Erscheinung hinreicht, ein beruhigende
Schlußbild zu geben.

Wie in dramatischer Hinsicht Hamlet dem Laertes, un
dieser dem Fortinbras vorgeht, so ist auch die Verpflichtun
der drei jungen Männer zu ihrer That eine abgestufte. Ja
schon die Todesart der drei Väter ist in bezeichnender Wei
verschieden: der eine ist durch Giftmord, der andere dur
einen Fehlstoß, der dritte in offenem Zweikampf gefallen
Laertes könnte fast zurück treten, als er den König so berei
findet, die Sache des Polonius als seine eigene zu verfolgen

seine Ehre würde jedenfalls weniger darunter leiden, als durch den Gebrauch des vergifteten Rappiers gegen den arglosen edlen Prinzen. Nebenbei kommt auch der ungleiche geistige Werthunterschied der beiden Väter, zwar nicht in rechtlichem und sittlichem, aber in künstlerischem Sinne in Betracht: thut Laertes so viel für einen solchen Vater, wie viel mehr ziemt es sich für Hamlet, den seinigen zu ehren. Fortinbras, der für seinen in aller Form Rechtens besiegten Vater, und zwar nicht einmal mehr gegen den Sieger selbst, einsteht, kann der Ehre unbeschadet seinen Plan auf Verlangen seines Oheims aufgeben und seinem Thatendrang eine andere Bahn anweisen lassen (der Zug nach Polen). Endlich ist es ja auch Hamlet allein, welchem seine Pflicht durch ein ausdrückliches und aus dem Jenseits kommendes Gebot auferlegt wird. V. Hugo meint freilich: „Il y a deux pères à venger. Il pourrait y avoir deux spectres." Warum nicht gar! Am Ende kommt auch noch Fortinbras und will sein eigenes Gespenst haben.

Bei'm König sind innerhalb der sittlich niedrigen Sphäre, worin er sich bewegt, Blut und Urtheil vortrefflich mit einander verkuppelt: er weiß vollkommen, was er zu thun hat, um seinen Gelüsten zu fröhnen, und er thut es nicht so ungestüm, um darüber den Kopf zu verlieren. Er ist freilich auch kurzsichtig, aber nur so wie es alle Schlechtigkeit ist. Seinen schlechten Zweck weiß er ungleich geschickter zu verfolgen und zu sichern, als Laertes seinen bessern und Hamlet seinen guten. Er gibt jenem die kluge Lehre, die auch dieser hätte gebrauchen können, und die er selbst befolgt, daß, wenn durch unsere schlechte Ausführung die Absicht blicke, es besser nicht versucht wäre, drum müsse der Plan noch einen Rückhalt haben, der Stich halte, wenn er in der Probe berste. Er ist die gemeine Klugheit und kluge Gemeinheit auf dem Thron, ein Wicht, der zwischen angemaßten Regierungssorgen, eitlen

Repräsentationen, schlechten Intriguen, zeitweiligen Gewissens
bissen und wüstem Sinnengenuß seine Stunden theilt.

Wenn bei Laertes das Blut über das Urtheil hinaus
schießt, so bildet Polonius in gewisser Hinsicht das ande
Extrem zu seinem Sohn. Schon in der Quelle ist er eine
der schlauer ist als die Andern, der spricht: Ja, wenn i
den Prinzen fangen wollt, müßt ihr's gescheidter anstelle
man muß ihn mit seiner Mutter aushorchen. Zwar mit de
Verstande Hamlet's verglichen kommt der des Polonius schlec
weg; neben dem tief blickenden jungen Manne nimmt si
der Alte mit seiner Klügelei ganz ärmlich aus; aber di
kommt nicht sowohl daher, daß er so tief, als davon, d
der Andere so hoch steht; und wir schreiben ihm gar nic
einen großen Verstand, sondern nur ein verhältnißmäßig
Uebergewicht des Verstandes über die praktische Fähigkeit z
Sein Geist ist nicht stark, aber seine Lenden sind noch schwächer
und so gewiß die Narrheit mehr auf seiner Seite ist, a
auf der des vermeintlichen Narren: er ist dennoch gescheidte
als er thut, und spricht gescheidter, als er handelt. E
solcher Ueberschuß der Reflexion zeigt sich besonders in d
dem Sohne mitgegebenen Lebensregeln, der seinerseits de
gleichen weiterzuschicken liebt, z. B. an die Schwester. D
angegebene Mangelhaftigkeit macht Beide, Vater und Sohn,
naturgemäßen Werkzeugen und Opfern des ihnen überlegene
gekrönten Praktikers, vor welchem denn doch Hamlet vi
besser auf seiner Hut ist: er fällt wenigstens in mannhafte
Kampfe mit ihm und reißt den Mörder mit sich in d
Abgrund.

Es ergeben sich zwischen Hamlet, Laertes, dem Kön
und Polonius weitere bedeutungsvolle Contraste, die sich zu
Theil mit den vorigen kreuzen, wenn wir diese Person
noch nach ihrer Gemüthsart mit einander vergleichen. W
können dieselben in dieser Hinsicht dreifach in je zwei Paa

bringen, und jede der drei Combinationen ergibt eigenthümliche Beziehungen und Beleuchtungen. Neben dem pathetischen Laertes der humoristische Hamlet; und neben dem finstern König der Hof- und Staatsnarr Polonius. Ferner neben dem kalten, schleichenden Ernste des Königs der sprühende, trotzige des Laertes; und neben der bedientenmäßigen Spaßhaftigkeit des Polonius die souveraine Heiterkeit Hamlet's. Endlich neben Polonius, dem aufgeräumten Spion, Laertes, der keinen Spaß verstehende Cavalier; und neben dem Manne „mit Einem heitern, Einem nassen Aug'" der Andere, der wohl auch im Weinen lacht und im Lachen weint, aber einer weit tiefern Trauer und wieder einer viel ausbündigern Heiterkeit fähig ist, als der lächelnde Schurke und alle die andern Burschen, die ihn mit ihrem schlechten Spaß und Ernst plagen.

Von den beiden weiblichen Personen ist die Königin in jeder Hinsicht die schwächere Hälfte des Verbrechers, die passive, weibische Form desselben, wogegen die äußerlich ähnliche Schmiegsamkeit der Ophelia die Schönheit einer kindlich folgsamen Natur ist. Die Bedeutung der Königin im Ganzen der Handlung ist von selbst klar, und der Dichter hatte bei ihr, wie bei ihrem zweiten Gatten, in Charakter und Verhalten wenig zu ändern. Am Mord ist sie nicht betheiligt; sie weiß auch wohl im Anfang nichts davon; nachdem er aber einmal geschehen, wäre sie ohne Zweifel im Stande, sich ihn gefallen zu lassen — um was Gutes in Ruhe zu schmausen —, wenn Niemand weiter davon wüßte. Hinwieder macht ihre Schwäche sie doch auch ihrem neuen Gatten zu einer unzuverlässigen Genossin; und auch ihr Sohn muß zufrieden sein, von ihr die Anerkennung und gleichsam Quittung dafür zu erhalten, daß die Dolche, die er zu ihr redet, getroffen haben (sie wiederholt das Bild ausdrücklich), und sie für seinen Zweck unschädlich zu machen.

In der Ophelia ist es schwer die gefällige Waldjung
wiederzuerkennen. Ihre Wahnsinnsäußerungen, die in
Trauer um den Tod des Vaters so rührend die Klage
das verlorene Liebesglück mischen, dürfen uns nicht abhalte
zu ihr zu sprechen: „Du bist wie eine Blume, so hold u
schön und rein.“ Ihre Hauptbedeutung im Ganzen des Stüc
ist diese, zu zeigen, wie unser Held, in der so eifrigen
ungeschickten Verfolgung seines Ziels, erbarmungslos geg
sich selbst wie gegen Andere, auch das ihm Liebste hinopfe
Ophelia zur Tochter des Polonius zu machen, ergab
theilweise schon aus dem dramatischen Bedürfniß enge
Zusammenfassung des Personals, hauptsächlich aber aus d
Zwecke, das Liebesverhältniß tragisch zu gestalten, was
eben erst dadurch wird, daß die Erwählte Hamlet's zugle
Tochter des königlichen Dieners ist, und dieser dann so
durch die Hand des Prinzen fällt.

Eine in anderer, männlicher, Weise passive Figur ist
aus jenem Milchbruder der Novelle erwachsene Horatio,
durch Hingebung und Duldung seine Rolle auf der Leben
bühne ebenso gut spielt, wie durch ruhmbringende That Fo
tinbras die seinige. Horatio und Ophelia theilen mit ihr
Freunde die edle Gesinnung, aber auch eine gewisse pr
tische Schwäche, die bei dem Prinzen auf einem „fehlerhaft
Naturmal“, bei seiner Geliebten auf Geschlecht und Alt
bei dem Freund auf der äußern Stellung beruht, die i
wenigstens in dieser Angelegenheit wirksamer einzugreif
verhindert. Es war schon zum Contrast gegen die falsch
Freunde, die so leicht zu Zweien (Rosenkranz und Güldes
stern), ja zu Dutzenden zu haben sind, angemessen, de
Prinzen diesen Einen und ächten zu geben (gegen den
die Marcellus u. s. w. ganz im Hintergrunde bleiben), u
damit einerseits das Wesen des Helden von einer neuen li
benswürdigen Seite, andererseits aber auch eine Schwäche dar

zu zeigen, daß er mit einem solchen Gehülfen nicht mehr ausrichtet. Eine ähnliche Verwandtschaft wie zwischen Hamlet, Ophelia und Horatio, findet sich auf der Gegenseite zwischen dem König, seiner Frau und den Hofschranzen. Jedoch stehen diese neben ihrem Oberhaupte egoistischer und doch zugleich unselbstständiger da, als jene neben dem Prinzen. Der König gebraucht und mißbraucht rücksichtslos die, welche zu ihm halten; Hamlet läßt die Seinen nur zum eigenen größten Schmerz an seinen Leiden theilnehmen.

Mit allem dem ist nun natürlich auch der Gesammtgang der Handlung in der Tragödie ein ganz anderer geworden, als in der Novelle — auch abgesehen von den Differenzen, die schon aus der Dramatisirung als solcher folgen. Ich will hier nur die Hauptschritte dieses Gangs bezeichnen. *)

Klar ist vor Allem die Bedeutung der 3 ersten Scenen: Der Geist erscheint der Schildwache und Hamlet's Bekannten.

Große Hofscene vor dem neuen Königspaar; Hamlet, trauernd, hört von der Erscheinung des Geistes.

Laertes nimmt Abschied von Schwester und Vater; Ophelia wird geheißen den Verkehr mit Hamlet abzubrechen.

Also zuerst Geisterscene, dann Hofscene, drittens Hausscene; eine klare Exposition der Lage der Dinge, in welcher die darzustellende Handlung vorgehen soll, mit Vorführung der Hauptpersonen. Die erste Scene ist zugleich der „stimmende Accord" des Ganzen.

In der Schlußscene des ersten Acts sodann vernimmt der Held aus dem Munde des Geistes seine Aufgabe. Er

*) Das Beste darüber gibt meines Wissens Freytag, Die Technik des Drama's, S. 163 ff.

ergreift sie leidenschaftlich, nimmt sie dann buchstäblich a
notam, und beschließt sich zu verstellen.

Nun folgt in einer Reihe von Scenen, die den zweite
und dritten Act bis gegen das Ende des letztern füllen
das langsame und windungsreiche Emporklimmen zum Höhe
punkte:

Polonius sendet dem Laertes einen Diener, welch
dessen Treiben auskundschaften soll, und geht dann, a
Ophelia's Bericht von Hamlet's verändertem Benehmen, f
fort daran, auch diesen auszuholen.

In dieser Bemühung vereinigt sich der König mit ihm
man umgibt den Prinzen mit ständigen Spionen und b
schließt, ihn mit Ophelien zu belauschen.

Ihm seinerseits kommt durch die Ankunft einer Scha
spielertruppe der Gedanke, das Gewissen des Königs u
zugleich die Wahrhaftigkeit des Geistes durch ein Schauspi
zu prüfen. Er macht sich schon jetzt Vorwürfe über feig
Zaudern.

Die Belauschung findet statt und gestaltet sich, nach ein
an jene Selbstanklage anknüpfenden Selbstmordsbetrachtun
zum herben Abschied zwischen den Liebenden, und führt fern er d
König zu dem Entschlusse, den Prinzen nach England zu schicke

Die Aufführung findet statt und lehrt die Gegner ei
ander mit grellster Deutlichkeit kennen; Hamlet läßt jedo
diesen ihm günstigsten Moment vorübergehen.

Zu seiner Mutter gerufen, trifft er den König einsa
und knieend; er verschont ihn abermals.

Hingegen tödtet er, in der Meinung, den König
treffen, den Horcher Polonius.

Dann hält er der Mutter eine eindringliche Strafred

Der König, jetzt im Vortheil gegen seinen Widersache
schickt ihn mit einem Uriasbrief nach England.

Ophelia wird durch den Tod des Vaters von der Hand des Geliebten wahnsinnig, ihr wirklicher Wahnsinn entzündet sich an seinem verstellten, und beherrscht die sinkende Handlung, wie dieser die aufsteigende.

Laertes fordert Genugthuung und ergibt sich dem König als Werkzeug.

Hamlet kehrt zurück, nachdem er sich seiner Begleiter entledigt.

Begräbniß der Ophelia — Zank und oberflächliche Versöhnung zwischen Hamlet und Laertes — Zweikampf zwischen Beiden und Katastrophe.

Nach dem Vorstehenden kann die Bestimmung des Höhenpunktes noch einige Schwierigkeit machen. Ein vortrefflicher Kenner bezeichnet als solchen die Scene, wo der König kniet und Hamlet zaudert. Aber er selbst fordert sonst für den Höhenpunkt eine That, und dafür kann doch das Zaudern nicht gelten, wo der Held seinen letzten günstigen Moment verpaßt, nachdem er den günstigsten (den nach dem Schauspiel) schon hinter sich hat. Den Höhenpunkt bildet, wie mir scheint, auch in unserm Drama eine That, und zwar eine solche, welche nach der Meinung und Absicht des Helden eben die ihm obliegende, sowie zugleich der Beginn der entschiedenen feindlichen Gegenwirkung gegen ihn ist, dieß deßwegen, weil er die Absicht bloß kundgethan, nicht ausgeführt, das Wild angeschossen, nicht erlegt hat. Ich spreche natürlich von der Tödtung des Polonius. Der Held muß durchaus einmal, so lange er noch freie Hand hat, einen solchen Stoß thun, weniger um den ohnehin nicht zweifelhaften Ernst seines Vorsatzes zu beweisen, als um die Gegenseite in Waffen zu rufen, da er nur auf diesem Umweg endlich zur rechten That gebracht werden kann. Er muß oder will einen zweiten Giftmord des Königs — an ihm selbst —

abwarten, bevor er den ersten bestraft — was nun doch nic
bloß die Seite hat, daß er zugleich mit seiner That sein
eigenen Untergang findet, sondern auch die, daß er den Ve
brecher zur vollkommensten Selbstentlarvung, durch Wied
holung seiner That, veranlaßt und aus dessen eigener Ha
die Waffe nimmt, womit er ihn zur Hölle sendet.. M
könnte übrigens, in verschiedenem Sinne, 3 oder 4 Höhenpun
annehmen (oder von einem 3- oder 4gipfligen Höhenpun
reden): zwei Höhenpunkte der Gelegenheit — nach dem Scha
spiel und bei'm knieenden König, einen des ethischen Pathos
Strafrede an die Mutter, und einen der äußern That
Tödtung des Polonius. Der eigentliche Höhenpunkt ka
aber nur der letztere sein, die für den Gesammtgang d
Handlung entscheidende That des Helden, so charakteristi
es auch für diesen und für das ganze Drama ist, daß h
jene Unterscheidungen Platz haben. Mit diesem Höhenpun
ist dann auch das „tragische Moment" unmittelbar gegebe
es liegt schon in dem Fehlstoß als solchem, dann in de
wirklich Gethanen und der sich daran schließenden Aussi
auf die Wirkung, die es auf den König und die Kinder d
Getödteten thun muß.

Nach diesem Ueberblicke bleiben noch einzelne Punkte
erörtern, welche im Obigen entweder zu kurz behandelt od
ganz übergangen sind. Ich werde dabei großentheils an d
so bedeutende Arbeit Vischer's, Kritische Gänge, Neue Folg
2. Heft, 1861, anknüpfen — zufrieden, wenn es mir gelin
sie an der einen oder andern Stelle zu ergänzen.

1. Den Grund von Hamlet's Mißgeschick findet d
genannte Aesthetiker nach dem Vorgang von Gans *) u.
in einem Ueberschuß des Denkens: Hamlet „der tragische He

*) Dessen Abhandlung ich nur aus fremden Anführungen kenn

der Reflexion", welchem diese „die zum Handeln nöthige Naturkraft der Seele hinwegzehrt." „Der Uebergang vom Denken zum Handeln ist irrational, es ist ein Sprung, ein Abschneiden, das Abbrechen einer endlosen Kette", nur möglich durch eine andere, dem Denken gegenüber blinde Kraft. „Hiermit (mit dem die Naturkraft durchkreuzenden Geist der Reflexion) steht das übrigens so zornige, stürmische, schroffe, unbarmherzige Wesen Hamlet's nicht im Widerspruch wie mit dem gefühligen, melancholischen, immer weichen und auf höchste sittliche Reinheit bedachten Jüngling, den man aus ihm machen wollte." — Vischer nennt den Geist der Reflexion in seiner Wirkung auf die Naturkraft einen „ätzenden" und „zersetzenden" — aber derselbe Geist, so scheint es, müßte ebenso gut jenes Zornige, Stürmische u. s. f. wegzehren. Bei einer That jedoch wie die Tödtung des Polonius möchte man eher von einem Ueberschusse „natürlicher Stoßkraft" über die Reflexion, als dieser über jene, reden; und noch thatkräftiger zeigt sich der Held bei mehrern andern bereits angeführten Anlässen. Wenn er selbst sich der Bedenklichkeit oder gar Feigheit anklagt, so verdient er damit, im Angesicht solcher Thatsachen, durchaus keinen Glauben, sondern setzt sich nur dem Verdachte aus, daß er gelegentlich nach dem andern Extrem hinneige. Aber freilich, warum versagt ihm die Thatkraft eben da, wo sie am besten angebracht wäre? Oder, daß wir nicht zu viel sagen, warum thut sie ihren Dienst erst so spät? Auf einen günstigern Augenblick, als der unmittelbar nach dem Schauspiel, war gar nicht zu hoffen: der König, durch sein improvisirtes unwillkürliches Mitspiel, seines Verbrechens so gut als geständig; die nöthigen Zeugen dieses Geständnisses und der zu vollbringenden That anwesend; der letztern mochte immerhin noch ein — kurzes — Zur-Rede-stellen vorangehen: so gut als Hamlet gegenüber dem gespielten König das „Amt des Chorus" versah, konnte er es auch gegenüber dem wirk-

lichen. Warum denn nun stellt er sich dem Davonlaufende nicht in den Weg? Warum nöthigt er denselben nicht, das so ebe in Gebehrden abgelegte Geständniß gefälligst in Worten zu wi derholen? Warum übernimmt, als derselbe nach Lichtern ruf nicht er es, ihm heimzuleuchten? Nicht daß er zu viel denk wohl aber, daß er sein Denken ungebraucht schimmeln lass kann man ihm hier, wie er selbst in dem letzten große Monolog, vorwerfen. Günstiger jener Annahme ist der zwei Fall, wo Hamlet den Verbrecher wie zugerichtet zu dem Tode streiche findet, sich aber durch das Bedenken zurückhalten läß daß Tod für einen Betenden Lohn, nicht Strafe wäre. Wa hat doch ein Richter sich darum zu kümmern, wie ein Delin quent mit dem Himmel steht? Aber weiter, warum beden er, der so Vieles bedenkt, nicht auch, daß ein Unterschie ist zwischen Seligkeit und Beten, und auch schon zwische Beten und Knieen? Indessen im Vordergrunde steht hier aller dings ein positives, zugleich aber verkehrtes Denken, das auc ein überschüssiges heißen mag, um so mehr, da es über di Sphäre jeder vernünftigen praktischen Rücksichtnahme hinaus schießt. Daß er hier überhaupt erwägt, dieß können wi nicht tadelhaft finden — die Gelegenheit ist doch zunäch nur in physischem Sinne günstig —; auch nicht so sehr da Ergebniß seines Denkens, daß er nämlich nicht zustößt, al vielmehr den Grund dieser Unterlassung, welcher uns auc die Hoffnung für die Zukunft abschneidet, daß er nämlic hier wie sonst unpraktisch denkt, indem er sich die Frag nicht so stellt: werde ich wahrscheinlicherweise jetzt noch einen günstigern Moment finden? Dort eine große Versammlung und der König bei einer Lustbarkeit, die ihm ein unzweideu tiges Geständniß abpreßt; hier einsames stilles Gebet. Beid Situationen zusammen umspannen und vertreten gewisser maßen alle möglichen für Hamlet günstigen Fälle: er ist au keinen gerüstet. Das eine Mal „Trägheit“ und „viehische

Vergeſſen", das andere Mal „ein zu genaues Bedenken des Ausgangs", beide Male ein Denken, das nicht zur That kommt, wobei aber nicht einſeitig der erſtere Fall nach dem zweiten umzudeuten iſt, und nicht minder jene andere, die leidenſchaftliche, Seite des Helden Berückſichtigung verlangt. Viſcher ſagt: „Shakeſpeare hat ſeinem Helden den höchſten Grad von Feuer und Kraft gegeben, welcher möglich iſt, ohne ihn aus ſeiner retardirenden Bahn zu entfernen." Aber Shakeſpeare hat noch mehr in dieſer Richtung gethan: er hat zu einem retardirenden Moment gerade das ſcheinbar vorwärtstreibende gemacht. Vor dem Wilhelm Meiſter war es noch möglich, in dieſem Retardiren einen Mangel unſers Stücks zu ſehen. Goethe zeigte, daß es hier eben auf einen retardirenden Helden ankam. Nun warf ſich der Tadel je länger deſto mehr vom Stücke auf den Helden, deſſen ganzes Weſen man ſich nun aus dieſem Ritardando heraus zu conſtruiren liebte. Hintendrein ſah man ſich aber genöthigt, ihm auch die Eigenſchaften eines vorwärtsdrängenden Helden mehr oder weniger wiederzugeben. Niemand hat dieß vollſtändiger und bereitwilliger gethan als Viſcher, und ich wundere mich nur, daß er deſſenungeachtet des Deficit nur auf dieſer Seite ſieht, und nicht vielmehr auf beiden, nämlich in ihrer Unfähigkeit, zuſammenzuſpielen — es iſt nicht ein quantitatives Mißverhältniß, ſondern ein qualitatives —, während in anderer Hinſicht auch auf der Naturſeite ein gewiſſes Zuviel ſtattfindet. Viſcher erläutert ſeine Meinung vortrefflich durch die Beiſpiele eines esprit d'escalier, eines Impotenten aus eingebildeter Beſorgniß des Nichtkönnens u. ſ. w. Aber es gibt auch ein Verſäumen der rechten Antwort, nicht weil ſie Einem zu ſpät einfällt, ſondern weil man zu voll von ihr iſt und Einem darum zu viel Blut in den Kopf ſchießt; ein Stocken der Mühlenräder, nicht aus Mangel an Triebkraft, ſondern weil vorübergehend zu viel Waſſer herunſtürzt,

was denn allerdings ebenso aussieht, wie wenn die Räd
sich besinnen, ehe sie sich drehen. Eine Athemlosigkeit d
Handelns oder Handelnwollens, die dem Zwecke gerade hi
derlich ist und unserm Helden von seiner Mutter auch
eigentlichen, leiblichen, Sinne zugeschrieben wird.*) Sein Ha
deln ist keineswegs jemals ein schwächliches, wohl aber imm
ein tumultuarisches und sporadisches, nie als Glied dem Syst
eines wohlüberlegten und wohlausgeführten Plans eingereih
er vermag nicht den hitzigen Vorsatz zu einer soliden Th
oder Kette zusammenhangender Thaten auszuhämmern. E
wenig an Blut als an Urtheil fehlt's ihm, sondern ein
am rechten Zusammenwirken beider. Er ist damit auch
Vergleich mit den übrigen Shakespeare'schen Helden nicht
aus der Art geschlagen, als wenn er etwas Bleichsüchtig
hätte.

Wie von Hamlet's Naturkraft, so läßt sich vorerst au
von seinem Denken recht viel Gutes sagen, was jedoch h
in Bezug nicht auf die Stärke, sondern nur auf die Richtu
desselben nöthig ist. Es ist doch nur ausnahmsweise e
der praktischen Aufgabe des Helden fremdes, es ist und blei
ein Denken an die gebotene That, welches diese auch wi
lich vor sich und einen übermächtigen Drang zu ihr hin
sich hat, nur die Ablösung oder Auslösung dieses praktisch
Drangs ist, eine Verwandlung desselben (im Sinne der v
den Physikern so genannten Verwandlung der Kräfte).
ist an die Stelle getreten, welche jener Drang bei seine
Abfluß leer gelassen hat, ist ein See, den der Strom zwisch

*) Anders Vischer S. XXV. — Vgl., nebst mehrern verwandt
Stellen in unserer Tragödie und dem 23. Sonett, auch Richard II
II, 2:

Wer frühe spornt, ermüdet früh sein Pferd,
Und Speis' erstickt den, der zu hastig speist.

einem Sturz und dem folgenden bildet. Und der Strom hat zum Theil auch seinen Ursprung in einem See, ich will sagen: ohne die beschauliche Seite seines Wesens würde Hamlet die Sachlage und seine Pflicht gar nicht so schnell und unbefangen erkennen und anerkennen, seine Aufgabe nicht so tief und lebendig ergreifen, wie er thut. Man tadelt ihn immer, daß er so wenig handle: man lobe ihn vorher, daß er doch immer an's Handeln denkt, und seinen Willen trotz aller äußern und innern Hemmnisse zuletzt auch wirklich ausführt. Es plagen ihn doch gar keine jener Bedenken, die noch heute dem einen oder andern seiner Erklärer zu schaffen machen. Keinen Augenblick trügt ihn der Schein, den er sich so leicht aus den Sprüchlein weben könnte: „Liebet eure Feinde", „Seid gehorsam der Obrigkeit" u. dgl. m. (wovon er ja wohl in Wittenberg gehört haben wird). Während der König gegenüber dem Laertes nicht ohne Erfolg auf die „Göttlichkeit" seiner Würde pocht, sieht Hamlet, auch hierin unbeirrt von bloßem Schein, nie etwas Anderes in dem Menschen, als einen „Hanswurst von König, einen Beutelschneider von Gewalt und Reich, der weg vom Sims die reiche Krone stahl und in die Tasche steckte." Die Polonius, Rosenkranz u. dgl., wenn der Geist es je der Mühe werth gehalten hätte, ihnen zu erscheinen, wären viel zu — praktisch gewesen, ihm zu glauben. — Aber trotzdem ist Hamlet's Denken ein bloßes, unfruchtbares, Denken, das recht hübsch die Pausen des intermittirenden praktischen Drangs ausfüllen würde, wenn nur nicht dieses Pausiren selbst vom Argen wäre. Bei'm rechten Manne des Handelns ist das Denken dem Wollen, nachdem einmal ein praktischer Zweck als solcher erkannt und anerkannt ist, untergeordnet. Bei unserm Helden aber ergeht sich das Denken in der Regel für sich, macht einen Spaziergang, wo ein Geschäftsgang zu machen wäre, eilt — hündisch, dürfte man im Ton von Hamlet's herbsten

Selbstanklagen sich ausdrücken — seinem Herrn bald vor
bald bleibt es hinter ihm zurück, bald läuft es ihm wie
nach, anstatt ihm ordentlich zur Seite zu bleiben; es schwe
zur Unzeit auch wohl einmal ganz queer vom Wege ab, w
auch nicht ohne bald zurückzukehren. Gleich anfangs,
Hamlet den Geist erwartet und also billig vom Gedanken
ihn erfüllt sein sollte, verliert er sich in völkerpsychologis
und moralische Betrachtungen über die Sitten der Dän
die dann der Dichter bewunderungswürdig benutzt, um
Auftreten des Geistes für den Helden wie für uns üb
raschender und erschreckender zu machen. Aehnlich stellt
nachher, wo er sich besinnen sollte, was er nach dem Sch
spiel zu thun habe, weitläufige dramaturgische Betrachtun
an. Er befaßt sich ferner zu wiederholten Malen, anst
den pflichtmäßigen Streich zu führen oder vorzubereiten,
anderweiten Todesgedanken, ähnlich wie Ophelia in ihr
Wahnsinnsreden an allerlei anderen Liebesgeschichten neben
ihrigen herumkommt. Aber, wie gesagt, es ist über d
allen nicht zu vergessen, daß Hamlet sich doch auch mit seine
Denken immer wenigstens ganz in der Nähe seiner Sa
aufhält.

Hamlet's Denken ist übrigens ebenso oft ein Phantasire
als ein Reflectiren, und mehr, als für seine Aufgabe gut
vom Anschauen abhängig, welches bei solchen Naturen ei
besondere Stärke und Lebhaftigkeit schon darum hat, w
sie sich ihm gern gleichfalls ohne praktische Rücksicht üb
lassen. Hamlet würde dem Geist nicht so geschwind und hit
Gehorsam schwören, wenn er nicht dessen Fegfeuerqualen
seiner Phantasie miterlebte und ihn, fast hätte ich gesag
leibhaftig, vor Augen hätte. Er würde mit dem betlustig
König nicht so viel Umstände machen, wenn er denselb
nicht knieen sähe und dessen bevorstehendes Schicksal
Jenseits sich ausmalte.

Als er endlich merkt, daß er nicht vom Fleck kommt, sucht er mit verdoppelter Hast seinen leidenschaftlichen Wallungen, wenn sie sich wieder einstellen, die That abzugewinnen, und dieselben auch wohl geflissentlich und künstlich hervorzurufen. Er thut es seiner Geistesart gemäß auch künstlerisch. Er läßt sich von einem der Schauspieler eine, durch ihren Inhalt an seine eigene Lage anklingende, „leidenschaftliche Rede" halten und ist dann voll Bewunderung, daß der Spieler bei einem bloßen Traum der Leidenschaft seine Seele nach eigner Vorstellung so zu zwingen vermochte — denn er kann leider dem Spieler die Action nicht nachthun, kann nicht sein Inneres zum Aeußeren, sein Wollen zur That machen, weil der König nicht so gefällig ist, ihm im geeigneten Moment in den Schuß zu laufen. Wie wenig auch versteht er's, in seiner Sphäre den trefflichen Rath zu befolgen, den er den Schauspielern gibt: „Mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt." — Napoleon I. hat von Talma nur Repräsentation gelernt, nicht Action.

In dem Gefühl seiner Unzulänglichkeit ist es begreiflich, daß Hamlet zuletzt findet: wir Menschen können unsere Pläne nur im Rohen aushauen und müssen es einer Gottheit überlassen, sie zu gestalten, — wäre es am Ende auch nur jene Göttin Fortuna, die, nachdem sie, eine bessere Künstlerin als die Rosenkranz und Güldenstern, lange genug auf ihm gepfiffen, auch einmal den rechten Ton treffen kann. *) Er hat aber doch mit seinem und grobem Zuhauen redlich und wirksam das Ziel herbeirücken helfen, und den letzten Moment, der ihm zur That vergönnt ist, wird er — das dürfen wir ihm zutrauen — nicht verpassen. Es brauchte

*) Vgl. die oben S. 114 f. mitgetheilte Stelle.

eigentlich von Anfang an nur ein Zusammentreffen günstige äußerer Umstände mit einem der Höhenpunkte seiner inner Aufregung, und daß es endlich dazu kommt, ist zu großer Theil Hamlet's eigenes Werk: er hat den Gegner gezwunge ihn selbst zu zwingen. In der Erzählung Saxo's si Amleth einmal verkehrt auf's Pferd und sucht es am Schwe zu lenken: in der That, man kann auch so zum Ziel kommen aber es ist etwelche Gefahr vorhanden, daß man zu To geschleift werde.

— Ich würde im Obigen die Idealität und Größe Hamlet's trotz aller seiner Mängel, noch viel stärker betont haben, wen ich nicht auf Vischer verweisen könnte. Niemand hat e Recht, von Hamlet's Schwäche zu reden, wer nicht sein Stärke kennt. Mag er immerhin, an einem gemein praktisch Maaßstab gemessen, Nichts sein: auch dieses Nichts „mehr als Etwas." Seine Tadler vergessen auch oft, d er sich denn doch gegenüber einer sehr außerordentlichen Au gabe, in einer ganz ungewöhnlichen Lage befindet, und sch darum nicht ohne Weiteres gegen Leute zurückgesetzt werde darf, die weder einen Geist gesehen noch einen königliche Vater zu rächen haben. Seine Gegner werden durchschnittli noch ganz anders als er zu Schanden. Ja, er steht in seiner Um gebung (ein Paar Personen ausgenommen) fast wie ein Mens unter Bestien da; es ist nicht zufällig, daß er wiederholt d eigenthümlich menschlichen Vorzüge preist; das Menschlich am Menschen, und was allein ihn entschieden vor dem Thie auszeichnet: die Fähigkeit einer uninteressirten Hingebun an die Dinge, ohne welche es nicht bloß keine wissenschaft liche und künstlerische, sondern auch keine gesunde praktisch Wirksamkeit gibt — dieß ist bei Hamlet in ausnehmende Grad vorhanden. Gegenüber der männischen Schurkerei de Königs, der greisenhaften Schelmerei des Polonius, de niedrigen Augendienerei des Hofgesindels überhaupt, und de

jugendlichen Stürmerei des Laertes, iſt es einzig der rein dem Gebot der Ehre folgende Fortinbras, welcher dem Hamlet in praktiſcher Hinſicht hätte zum Muſter dienen können, und er eben gibt unſerm Helden zum Schluſſe ein Zeugniß, das ihn für allen modernen Unglimpf reichlich ſchadlos hält:

er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar ſich
Höchſt königlich bewährt —

und läßt ihn wie einen gefallenen Krieger beſtatten.

2. Hamlet hat in Wittenberg ſtudirt. Wozu das? Für nichts und wieder nichts wird ein ſo eigenthümlicher Zug nicht angebracht ſein. Vorerſt die Abweſenheit des Prinzen überhaupt läßt ſich leicht erklären. Es fällt in dieſelbe der Zeitpunkt des Verbrechens; denn der Prinz will nach der Hochzeit und Krönung nach Wittenberg zurück, wird alſo zu dieſer Doppelfeier oder vielmehr zum Begräbniß des Vaters hergereist ſein, wie auch ſein Gegenbild Laertes ausdrücklich von ſich ſagt, er ſei zur Krönung gekommen. Sonderbar iſt es freilich, daß Horatio, der ſich zum ſelben Zwecke in Helſingör einfindet, hier ſeinem Freund und Studiengenoſſen Hamlet eine unerwartete Erſcheinung iſt; denn auch jener kam ſchon zum „Leichenſchmaus," nicht erſt zu den „Hochzeitſchüſſeln." Die Abweſenheit des Prinzen zur Zeit des Verbrechens dient dazu, dieſes begreiflicher zu machen; der Oheim würde ſich doch vielleicht vor dieſem Paar Augen geſcheut haben, die, wo ſie eine Sache nicht ſelbſt ſehen, „einen Cherub ſehen, der ſie ſieht." Auch die Nothwendigkeit einer Entdeckung auf übernatürlichem Wege wird durch jene Abweſenheit einleuchtender. Deßgleichen bekommt dadurch der Schmerz über die Heirath eine andere Bedeutung, als wenn der Prinz ſie hätte einigermaßen vorausſehen und alſo vielleicht hindern können. — Daß ferner der Dichter den Prinzen, wenn er ihn einmal überhaupt nicht zu früh in Helſingör

brauchen konnte, gerade auf eine Universität schickte, paß sehr gut zu der Geistesbildung, namentlich der bestimmten Art derselben (der humanistischen), welche so wohl zu seinem ganzen Wesen stimmt, während Laertes seine weltläufigere Bildung in Paris, aber nicht an der Sorbonne, holt. Möglich, daß zu diesem Zug nicht nur, sondern mittelbar, durch die Forderung eines Contrasts, auch zu jenem der Laird von Gowrie den Anstoß gab. — Endlich die Wahl der bestimmten Universität erklärt sich aus ihrer damaligen Berühmtheit; Bruno der philosophische Märtyrer, nannte um dieselbe Zeit Wittenberg Deutschland's Athen; es war wohl die im damaligen England bekannteste Hochschule des Festlandes, besonders durch die Geschichten von Faust und Luther. Aber um lutherische Orthodoxie zu treiben, hat Shakespeare seinen Helden nicht hingeschickt. Ebenso wenig wird er modern geschichtsphilosophisch einen innern Zusammenhang von Hamlet's Geistesart mit dem Protestantismus haben andeuten wollen. Ich bezweifle, daß er in diesem etwas Anderes als ein specifisch kirchliche Erscheinung sah. Insbesondere scheint es mir zu hoch und zu weit gegriffen, wenn Vischer zu den an ihrer Stelle ziemlich einfachen Worten: „Nichts ist an sich weder gut noch böse [oder übel], das Denken macht es erst dazu," bemerkt: „So kann nur ein Geist sprechen, dem schon die Bedeutung des Selbstbewußtseins als der absoluten kritischen Macht aufgegangen ist." Derselbe Gedanke findet sich auch z. B. in jenen Briefen von Essex: „Ich würde mich nicht im Geringsten niederschlagen lassen durch ein Unglück, das mich beträfe, weil ich sehe, daß alle Schicksale schlimm oder gut sind, je nachdem man sie für das Eine oder das Andere hält." *) — Hamlet steht dann von seinem Vorhaben, nach

*) Was ich so eben bei Moliere, L'école des femmes, IV, 8 so ausgedrückt finde: tout le mal, quoique le monde glose, n'est que dans la façon de recevoir la chose.

Wittenberg zurückzukehren, auf die Bitten seines Oheims und seiner Mutter ab (wie auch Fortinbras gegen seinen Oheim nachgiebig ist). Er wird dieß zunächst aus einer gewohnten kindlichen Folgsamkeit thun, wenn auch wohl bereits nicht ohne Beimischung eines Gefühls, welches er später so ausdrückt: „Wir wollen gehorchen, und wäre es zehnmal unsere Mutter.“ Dieser Gehorsam ist auch verwandt mit demjenigen, welchen er gleich nachher dem Geiste seines Vaters verspricht. Es ist ferner hübsch, daß die beiden Schuldigen ihre künftige Zuchtruthe so angelegentlich und mit so gutem Erfolg bitten, bei ihnen zu bleiben. Außerdem bildet Hamlet durch sein Verhalten in diesem Punkte einen Contrast mehr mit Laertes, welcher seinem Vater die Erlaubniß zur Rückkehr nach Frankreich abgepreßt und auch die Einwilligung des Königs dazu erhalten hat, dann aber zur Blutrache für jenen diesem unversehens auf dem Hals ist, während der hitzige Vorsatz Hamlet's noch auf der Platform vor dem Schlosse sich abkühlt. Die allernächste, aber doch kaum genügende Erklärung wäre freilich die, daß der Dichter sich seinen Helden um keinen Preis schon im ersten Act durfte abhanden kommen lassen. Sonst hätte es demselben am Ende gar nicht so unähnlich gesehen, darauf zu bestehen, er müsse noch das eine oder andere Colleg in Wittenberg nachreiten, worin er durch diese Hofgeschichten unterbrochen worden — natürlich eines über Staats- oder Criminalrecht!

3. Den Geist Lieben neuerdings Manche als eine bloße Vision des Prinzen, als die bloße Form, in welcher sich ihm sein Verdacht ausprägt, darzustellen. Dieß beruht auf einer Verwechslung zwischen Wirklichkeit und Dichtung. Wenn wir es mit einer wirklichen Geistererscheinung zu thun hätten, d. h. mit der Thatsache, daß Jemand einen Geist zu sehen wirklich geglaubt hat, dann wäre eine solche Erklärung am

Ort; aber bei einer poetischen Geistererscheinung kommt e
doch rein auf den Dichter an, wie wir sie uns vorzustelle
haben. Und Shakespeare hat sich hier offenbar ganz au
dem Boden des Volksglaubens gehalten; der Geist erscheir
ja auch Andern als dem Prinzen, die sich die Erscheinun
falsch deuten. *) Aber soviel ist richtig, daß die Wirkun
des Geistes auf uns wesentlich durch seine Wirkung auf di
Personen der Bühne, welchen er erscheint, verstärkt und ver
mittelt wird, daß diese Personen uns unsern Glauben ge
wissermaßen vormachen, uns vorglauben. Ich habe dem vo
Lessing in diesem Sinne Bemerkten nur Weniges hinzuzu
fügen. Als der Geist auf den Hahnenschrei verschwunde
ist, erwähnt Horatio des dießfallsigen Volksglaubens und sag
von demselben:

von der Wahrheit dessen
Gab dieser Gegenstand uns den Beweis.

Natürlich hat der Dichter umgekehrt diesen Gegenstand der
Volksglauben gemäß eingerichtet und darauf gezählt, da
unsere Theilnahme an — oder Bekanntschaft mit diesem dazu
beitragen werde, uns auch jenen ästhetisch-gläubig aufnehmen z
lassen. Demselben Zwecke dient die ausdrückliche Erwähnun
des Volksglaubens durch Horatio. Diesem seinerseits wird
aber begreiflich nicht der einzelne Fall durch die allgemein
Regel, sondern diese durch jenen beglaubigt, da ihm das Erlebt
fester stehen muß, als das bis dahin nur vom Hörensage
Bekannte. Es kommt ferner in Betracht, daß Horatio, bevo
er sah, gar nicht an die Erscheinung glauben wollte; durch

*) Ein analoger Irrthum wie der gerügte ist es, wenn man
meint, Shakespeare habe seinen Othello damit, daß er ihn, mit da-
maligen Reisebeschreibern, von „Menschen, deren Köpfe unter ihren
Schultern wachsen," erzählen läßt, als einen Mann von südliche
Phantasie charakterisiren wollen.

die dann erfolgende Gläubigkeit des vorher nicht glauben Wollenden wird auch die Ueberzeugung des Zuschauers verstärkt; Horatio hat hier eine ähnliche Bedeutung wie Thomas in der evangelischen Auferstehungsgeschichte. Dabei wird auf die Eigenschaft desselben als eines Studirten hingewiesen; um so besser steht ihm seine kritische Vorsicht an, und um so mehr Gewicht erhält dadurch sein Glaube. — Uebrigens geht dann, die Eine übernatürliche Voraussetzung einmal hingenommen, das Weitere natürlich vor sich — in Uebereinstimmung mit Aristoteles, welcher in seiner Poetik fordert, die Lösung müsse aus der Fabel selbst hervorgehen, nicht durch die Maschine, jedoch deren Gebrauch zugibt für „das, was vorher [vor der dramatischen Begebenheit] geschehen ist, was ein Mensch nicht wissen kann" ꝛc. — Daß Hamlet nachher noch die Prüfung des Geistes durch das Schauspiel nöthig findet, unterliegt nur insofern einem begründeten Tadel, als er sich durch sein nachheriges Benehmen dem Verdacht aussetzt, es sei ihm von Anfang an lieb gewesen, einen so guten Grund für die Verschiebung der That zu haben. Der Zweifel an sich, ob der Geist nicht etwa ein teuflischer, trügerischer sei, wird von Vischer mit Recht in Schutz genommen. Ich erinnere nur noch daran, daß wenige Jahrzehnte nach der Entstehung unseres Drama's sogar einer der Väter der neuern Philosophie einen ganz ähnlichen Zweifel in Bezug auf alle unsere Erkenntniß äußert. *)

4. Die Schreibtafel. Wie Hamlet das Gebot des Geistes erhalten hat und noch ganz frisch von der Erscheinung hingerissen ist, da sollte man glauben, sein Oheim werde die Sonne nicht wieder schauen. Aber der Held be-

*) Cartes. Medit. I.: Supponam — — genium aliquem malignum, eumdemque summe potentem et callidum, omnem suam industriam in eo posuisse, ut me falleret.

gnügt sich vorläufig damit, sich einen Knopf ins Schnupf
tuch zu machen, d. h. sich die Merkwürdigkeit in's Notizen
buch einzuschreiben; denn was man schwarz auf weiß besitzt
kann man getrost nach Hause tragen — das wird er in sei
nem Wittenberg gelernt haben. Aerger konnte er wahrlic
das „Gedenke mein!" des Geistes nicht travestiren, geschwin
der seinen Vorsatz nicht einsargen. Es fehlte nur noch, da
er den Geist um die Adresse bat oder ihm ein Stammbuch
blättchen hinstreckte. Man kann sich zu der Frage versuch
finden, ob nicht der Dichter hiermit sein Urtheil über seine
Helden zu sehr und zu früh aus diesem selbst heraus spreche
lasse, ähnlich wie man es, mit oder ohne Grund, an seine
Bösewichtern tadelt. Solche Narrheiten läßt er den Prinze
doch sonst nur bei und mit Andern treiben. Ob er es nich
wenigstens bei den bloßen Worten („Schreibtafel her!" ꝛc.
hätte bewenden lassen dürfen, die dann in die Classe de
Redensarten: Das ist ja zum Davonlaufen! zum Katho
lischwerden! u. dgl. fielen und sich um so leichter darboten
als Hamlet unmittelbar vorher rein bildlich von der Tafe
seines Gedächtnisses gesprochen hatte. Das wirkliche No
tiren hatte freilich für den damaligen Geschmack nicht da
Auffallende, wie für den unsrigen. Shakespeare läßt auc
wohl anderwärts eine äußere Handlung eintreten, wo sic
ein jetziger Dichter mit Worten begnügen würde. So ver
langt Richard II. bei seiner Absetzung einen Spiegel, un
zu sehen, was für ein Gesicht er habe, seit es die Majestä
verloren. Bolingbroke läßt ihm wirklich einen holen, ge
wiß nicht zum Hohn, sondern um zu willfahren, und de
König macht auch Gebrauch davon. Aber eine kleine Narr
heit will der Dichter in beiden Fällen zeichnen, und in den
vorliegenden läßt sich dieselbe nebst der sich anschließende
verstellten Geistesstörung nur als ein abgeblaßtes Nachbild
der vorangegangenen Raserei der Leidenschaft betrachten, eben

als solches aber auch rechtfertigen. Zugleich wird der Dichter allerdings durch die besondere Form, die er der Narrheit hier gibt, auf eine recht handgreifliche Weise im Voraus andeuten wollen, daß bei diesem Helden die Erinnerung zeitweise an die Stelle der That treten und den Anschein einer bloßen Notiz haben werde. Der Vorsatz wird „der Erinnerung Knecht", und macht so die Chancen derselben mit, zu welchen auch das Vergessen gehört. Es ist ein ähnlicher Wechsel, wie er später auf liebenswürdigere Art in der schnellen Aussöhnung mit Laertes stattfindet. Hamlet's Mutter, an dergleichen bei ihm gewöhnt, beruhigt die Umstehenden mit den Worten:

Dieß ist bloß Wahnsinn;
So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich, geduldig wie ein Taubenweibchen,
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh' die Flügel.

5. Ein besonderes Verdienst Vischer's ist seine ritterliche Vertheidigung der von einigen Aesthetikern mißhandelten Ophelia. Er nennt mit Recht auch das Verfahren Hamlet's gegen sie sehr hart und grausam, ohne darum die mildernden Umstände zu übersehen. Nun einzelne Züge möchte ich anders deuten. Vorerst jedoch ein Wort über die Meinung Börne's, der Prinz hätte die Geliebte zur Vertrauten seines Geheimnisses machen sollen. Hierzu war die so eben an der Mutter gemachte Erfahrung wenig einladend, und Ophelia konnte ihm leicht für ein solches Bündniß noch zu kindlich scheinen; diese ihre Eigenschaft ist auch gegenüber dem Vater stark genug betont. Durfte Hamlet es darauf ankommen lassen, daß sie es hätte für ihre Pflicht halten können, das Geheimniß dem ergebensten Diener des Königs zu verrathen? Mußte er dieß nicht für wahrscheinlich halten, nachdem sie ihn auf dessen Befehl abgewiesen hatte? Näm-

lich sie verspricht dieß in der der Geistererscheinung vor
gehenden Scene; vorher aber hatte ja der Prinz noch
Geheimniß zu eröffnen. Ophelia befindet sich überhau
wie sich bis in ihre Wahnsinnsreden hinein verfolgen lö
in einer ähnlichen Doppelstellung, wie Hamlet zwischen
und seinem Vater. Er kann um so eher Bedenken trag
ihr eine Lösung derselben zu seinen Gunsten zuzumut
und sie als Wissende oder Unwissende in sein Geschick
verflechten, je weniger Vertrauen er selbst zu diesem Gesch
insbesondere zu dem Gelingen seiner Aufgabe hat. Es hä
eben auch hier Alles an dem, daß er die letztere un
schickt behandelt: wenn er das Gebot des Geistes kurz
gut vollzöge, so würde die Braut, gleichviel ob etwas
her oder später in das Geheimniß gezogen, ihm von se
zufallen und das Gebackene vom neuen Leichenschmaus di
mal noch warme Hochzeitschüsseln geben. Doch ist
Verhalten auch gegenüber Ophelien stets frei von jeder Sel
sucht, ein Aufgeben seines eigensten Herzenswunsches, e
selbstmörderische Erfüllung jenes Gelöbnisses, von der Ta
der Erinnerung wegzulöschen alle Spuren der Vergangenh
und jeden lieben Jugendeindruck. Er denkt sich auch w
zeitweise die Trennung als eine nur vorübergehende, wie
ja auch wirklich erst durch die Tödtung des Polonius eine
heilbare wird. Ob er aber die Trennung nicht wenigste
auf bessere, d. h. gegen die Geliebte schonendere, Weise hä
in's Werk setzen und durchführen können? Zwar, indem
sich auch ihr gegenüber verrückt stellt, will er damit un
Anderm doch auch erreichen und erreicht es wirklich, daß
sich durch sein Verhalten nicht beleidigt finden kann. Glei
wohl, seine erste Erscheinung bei ihr, nach der Abweisun
muß ihr das Herz zerreissen, um so gewisser, als sie
selbst die Schuld an seinem Zustande beimißt. Ich kann
Meinung nicht theilen, daß er bei diesem Besuch einen Ve

dacht verrathe, Ophelia lasse sich, bewußt oder unbewußt, als Werkzeug gegen ihn gebrauchen. Schon der frühe Zeitpunkt des Besuchs spricht dagegen; und Ophelia schildert sein Benehmen ganz nur so, wie wir es uns aus dem doppelten vollen Eindrucke der Abweisung und der Geistererscheinung erklären können, von welcher letztern sie gleichsam noch einen Widerschein auf Hamlet's Antlitz sieht:

Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Gräuel kund zu thun.

Er hört auch späterhin nicht auf, die Geliebte mit Anspielungen auf das zerstörte Verhältniß zu quälen. Aber mit alle dem quält er doch wahrlich sich selbst nicht weniger; es ist die unglückselige Folge davon, daß er seiner Liebe entsagt hat, ohne sie doch unterdrücken und verbergen zu können. Daß in der Unterredung nach dem Monolog „Sein oder Nichtsein" Ophelia es sei, die sich als die Abgewiesene wisse und benehme, kann ich Vischer'n nicht zugeben. Sie stellt dem Geliebten seine Geschenke wieder zu unter Berufung auf seine jetzige Unfreundlichkeit. Aber wenn ich auch kein Gewicht darauf legen will, daß in der Ausgabe von 1603 dieser Vorwurf auf die ihm dort *voran* gehenden verletzenden Aeußerungen über Ehrlichkeit sich bezieht, so kann sich doch Ophelia das Benehmen des Prinzen nur als die Folge seiner Abweisung und daherigen Geisteszerrüttung deuten. Ihr ganzes Verhalten in diesem Gespräche und namentlich auch ihr abschließender Monolog athmet nichts als reinste, vorwurfsfreiste Trauer über das Loos des Geliebten und das ihrige. Insofern freilich, als er in der Entfernung von ihr beharrt, ist thatsächlich *jetzter* der Abweisende, und es kommt unzweifelhaft in seinem Benehmen gegen sie, auch in dieser Scene, die ganze Mangelhaftigkeit seines Wesens zu Tag; aber hinwieder thut er doch gerade hier sein Mög-

liches, um der Geliebten die Trennung zu erleichtern; se
harten Worte gegen sie und ihren Vater und seine noch h
tern und aufrichtiger gemeinten gegen sich selbst können
nen andern Zweck haben. Das „Geh' in ein Kloster"
auf's Allertiefste gefühlt; er glaubt sie wirklich in ein
Kloster am besten geborgen.

6. Vischer findet mit Grund den Hamlet a
gegenüber dem Polonius sowie Rosenkranz
Güldenstern hart; mit dem Bedauern des Prinzen ü
die unabsichtliche Tödtung des Erstern sei es dessen and
weitigen Aeußerungen zufolge nicht weit her. Allerdi
drücken diese Aeußerungen die entschiedene Meinung a
daß dem Spion Recht geschehen sei; denn der Vater
Ophelia ist zugleich, um mit dem Text von 1603 zu red
der „Hauptpfeiler" der königlichen Regierung; solche Le
sind es, die dem Verbrecher die Aussicht auf Erfolg
damit die That selbst ermöglicht haben, und von denen
sagt, „er habe hierin (in Betreff der Heirath) nicht ih
bessern Weisheit widerstrebt, die frei ihm beigestimm
An der Tiefe des von Hamlet ausgesprochenen Bedauer
haben wir dessen ungeachtet nicht Grund zu zweifeln;
sagt nicht bloß bei der frischen Leiche: „für diesen He
thut es mir leid," sondern „beweint" auch noch nachh
seine That*). Wenn Vischer findet, Shakespeare hätte d
Prinzen neben der Härte etwas gefühltere Worte leih
können, so gibt er damit zu, daß wir ihm dieses Gefi
zutrauen dürfen. Besonders eine Erinnerung an Ophe
bei der Leiche, wäre es auch nur eine schmerzliche Ausrufu
ihres Namens, würde wirklich nicht geschadet, aber a
zum sonstigen Wesen des Prinzen gepaßt haben. — Sei
Reisegefährten betrachtet Hamlet als mitwissend und m

*) IV, 1, im Anfang.

schuldig an dem, was man mit ihm vorhat (wie sie es auch in der Quelle sind*); er könnte sonst nicht wohl von ihren Minen und Listen u. s. w. reden. Sie wissen allerwenigstens soviel, daß der König seinen Neffen nicht zu einer bloßen Luftveränderung nach England reisen lassen, sondern sich mit ihm eine Lebensgefahr vom Hals schaffen will**). Auch hier dürfte sich der Sinn unsers Dichters sicherer, als nach unserm eigenen Gefühl, nach der Quelle bemessen lassen, wo der Held den ganzen Anhang des Usurpators verbrennt und dafür vom Erzähler nichts als Lob und Ehre einerndtet. — Im Vorbeigehen mache ich in Betreff des Polonius noch auf zwei kleine Züge aufmerksam. Erstens wie subtil er in der Unterredung mit Reinhold, den er zu dem Sohne nach Paris schickt, um ihn auszuspioniren — das ist nun einmal in der Ferne und Nähe seine Lust, — zwischen Liederlichkeit und Liederlichkeit unterscheidet. So habe ich kürzlich in einem Bauernwirthshaus einen Burschen zu einem andern sagen hören: „Lumpenkerl lasse ich mich von dir gerne schimpfen, aber nicht Schelm.“ Der Alte läßt seinem Sohne durch denselben Expressen anempfehlen, doch ja fleißig Musik zu treiben. Wer hat nicht schon solche Eltern gesehen, welche, wenn auch noch so unbekümmert um ächte Bildung ihrer Kinder, den Trost mit in's Grab nehmen wollen, dieselben redlich zum Clavierklimpern angehalten zu haben!

7. Sein oder Nichtsein — nur das soll jetzt noch unsere Frage sein. Man pflegt in diesem Monolog eine ganz besondere Weisheit zu suchen und zu finden; und die Weisheit des Künstlers mag auch hier zu bewundern sein, aber was er den Prinzen sagen läßt, kommt doch im

*) — the death they had devised against him. The Hystorie of Hamblet, p. 152 bei Collier.

**) III, 3, im Anfang.

Grund auf die einfache Bemerkung hinaus: wir Menschen lassen uns aus Feigheit auch das elendeste Leben gefallen, weil wir fürchten, wir könnten es drüben noch schlimmer treffen. Gervinus sagt, der Held scheue sich vor That in einem andern Leben. Aber dieß ist in den Text hineingetragen. Die Furcht des Prinzen, entgegnet Vischer, geht vielmehr auf Leiden, auch dieß sei freilich desselben unwürdig, und der Monolog insoweit verfehlt. Das Unwürdige wäre hier begreiflich nicht die Unterlassung des Selbstmordes als solche, sondern die Unterlassung aus Feigheit. Aber immerhin würde die Feigheit in diesem Falle sehr starke Bundesgenossen haben an zwei andern Gründen, die unsern Helden das Ausharren im Leben zur Pflicht machen: sein Aufgabe und — worauf er sich bei einem frühern Todes gelüst berufen hat — das göttliche Verbot; wie auch Imogen im Cymbeline sagt: „Gegen Selbstmord gibt's ein so göttliches Verbot, das meine schwache Hand feige macht." Von diesen höhern Rücksichten ist nun allerdings in unserm Monolog nicht die Rede; nur um so mehr scheint darin eine Frage gemeiner Klugheit aufgeworfen, die Frage, ob ein gewisses Mittel zu einem gewissen Zwecke dienlich sei oder nicht. Der Zweck ist die Erlösung vom Elend, und das Mittel der Selbstmord. Wer nun zu jenem Zwecke dieses Mittel ergreift, ist doch gewiß weder feige noch muthig, sondern ein reiner Thor, wenn er vom Tode nicht wirkliche Verbesserung seines Zustandes erwartet. Nun ist das Jenseits ein unbekanntes, „unentdecktes Land", und „da kein Mensch weiß, was er verläßt *), was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen?" Diese Betrachtung dient dem Prinzen an der spätern Stelle, welcher diese Worte entnommen sind, als ein Trost über den Tod, ist aber ebenso geeignet,

*) Nach anderer Lesart: „etwas hat von dem, was er verläßt."

über das Leben zu trösten und also vom Selbstmord zurückzuhalten, und wird in unserm Monolog auf diese zweite Weise verwendet. Allerdings so, daß der Sprechende selbst diese Rücksicht zwar wirksam, aber nicht löblich, zwar klug, aber auch feige findet. Und dennoch läßt er sich in seinem eigenen Verhalten durch sie bestimmen? Indessen, er würde selbst dann sich vor andern Menschen immer noch auszeichnen eben durch die Einsicht, daß es bloße Feigheit sei, durch die Vorwürfe, die er sich darüber macht, und durch die Anstrengung, der Schwäche Herr zu werden. Allein ich kann überhaupt nicht finden, daß Hamlet hier mit Selbstmordsgedanken umgehe. So weit muß ich Tieck Recht geben, ohne darum seiner fernern Erklärung beipflichten zu können: Was hält mich denn ab, als Rächer aufzutreten? Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage, d. h. es handelt sich einzig darum, ob der Mensch lebt oder nicht lebt, mehr als das Leben kann ich nicht wagen und verlieren. Tieck irrt darin, daß er den Helden hier überhaupt nicht an Selbstmord denken läßt, aber richtig ist es, daß derselbe nicht auf Selbstmord denkt, nicht daran denkt, einen solchen zu üben. Wenn er sich diese Anwandlung schon in jenem frühern Monolog, ehe ihm seine Aufgabe geworden ist, aus dem Sinne geschlagen und schon dort eigentlich nur in der bedingten Form geäußert hat: ich möchte wohl das Leben verlassen, wenn es erlaubt wäre, ähnlich wie in dem verwandten 66. Sonett der Dichter seinen Todeswunsch durch den Gedanken an den zu verlassenden Freund zurückdrängt: so läßt er den Einfall jetzt gar nicht mehr bei sich aufkommen. Es gehört mit zu seiner Größe, daß er seine Aufgabe, so schwer sie ihn auch drückt, und obgleich er das Leben wahrhaftig keiner Nadel werth achtet, doch nie und nimmer Miene macht von sich abzuschütteln. Er stellt in unserm Monolog zunächst bloße allgemeine Betrachtungen an

über den Selbstmord, im Besondern über das Räthsel, da
wir Menschen, mit so wenigen Ausnahmen das Leben de
Tode vorziehen, obgleich wir durchgehends nicht so dri
gend zum Dableiben eingeladen sind, wie er, und die freie
Wahl zwischen beiden Uebeln, dem Leben und dem Tod
haben, sowie, daß es wirklich ein Uebel ist oder doch gro
Uebel mit sich führt, vom Leben viel sicherer als vom To
wissen. Eine solche ihrem Gegenstand nach unpersönlic
Betrachtung kann darum doch sehr eng mit dem Wesen un
der Lage der sich ihr hingebenden Person zusammenhange
Es ist eben die Art der gegenwärtigen Person, solcherwei
über das Nächstvorliegende hinauszudenken, ähnlich wie b
jenen Betrachtungen, worin ihn der Geist unterbricht, wo
dießmal durch eine freundlichere Erscheinung (Ophelia) g
schieht. Vielleicht daß sein Nachsinnen sich an eine Lectü
anschließt: es verdient bemerkt zu werden, daß er nach d
Ausgabe von 1603, ehe er den Monolog hält, in eine
Buche — wir wollen einmal annehmen: dem Phädon —
liest, was zwar auch in den spätern Ausgaben steht, ab
von dem Monolog durch andere Scenen getrennt. Berüc
sichtigungswerther ist die Verwandtschaft aller Todesgedanke
mit Hamlet's besonderer Aufgabe. Ferner mochte der Dichte
durch einen Monolog dieses Inhalts das beschauliche, trans
scendirende Wesen des Helden seinem Publicum am faßlich
sten hinzustellen glauben — ungefähr wie dem großen Hau
fen noch immer auch z. B. die Philosophie eher für ein
meditatio mortis, als vitæ, wo nicht gar selbst für ein
todte Meditation gilt. Dabei mag man sich immerhin auc
daran erinnern, daß Hamlet früher wirklich ein Selbstmords
gelüst hatte, und es ihm gewiß noch jetzt erwünscht wäre
des Lebens los zu sein, was aber etwas ganz Anderes ist,
als hierüber mit sich zu Rathe gehen. Noch charakteristische
für ihn aber, als die Frage selbst, ist die Art, wie er sie

näher bestimmt und dann beantwortet. Er fragt, „was edler im Gemüth sei," Selbstmord oder Unterlassung desselben. „Edler", d. h. hier nach dem Zusammenhang: muthiger, weniger feig. Eine Fragstellung, die sich daraus erklärt, daß es Feigheit ist, was er sich im nächstvorangegangenen Monolog in Bezug auf die ihm obliegende That vorgeworfen hat und nachher wieder vorwirft, um sich zu dieser aufzustacheln. Noch entschiedener und gewaltsamer zieht er die Frage an seinen Fall heran, indem er vom Selbstmord in so heroischen Ausdrücken redet wie „Sichwaffnen", „Unternehmung voll Mark und Nachdruck" u. s. w., die zwar von Tieck mit Unrecht als Beweis betrachtet werden, daß er gar nicht von Selbstmord rede, wohl aber zeigen, daß dieser nur als ein Analogon der ihm gebotenen That sein Nachdenken beschäftigt. Dasselbe gilt von dem Umstande, daß Hamlet „nur Leiden anführt, die uns von Andern zugefügt und an diesen gestraft werden können." Ebenso sprechend ist endlich auch die Antwort, die er sich auf jene Frage gibt, und welche darauf hinauskommt: die Leute schrecken vor dem Selbstmord eben auch nur aus demselben gemeinen Grund zurück, warum du deine eigene That unterlässest, aus reiner Feigheit und feiger Bedenklichkeit! *) Er könnte vom Selbstmord dasselbe sagen, wie von der Angelegenheit des Laertes:

in dem Bilde dieser Sache seh' ich
Der meinen Gegenstück. —

---

*) In den Worten:

Thus conscience does make cowards of us all;
And thus etc.

ist vielleicht statt des ersten Thus mit dem Text von 1603 This zu lesen (gleich dem nachfolgenden this regard); das Thus läßt sich leicht als aus der folgenden Zeile heraufgekommen erklären.

Nur noch ein Wort über die kleine Frage, die man g
than hat, wie denn Hamlet vom Jenseits als einem Lan
sprechen könne, „von deß Bezirk kein Wanderer wiederkehre*)
da er so eben an seinem Vater das Gegentheil erlebt hab
man braucht ja bloß zu unterscheiden zwischen vorübergehe
der und bleibender oder auch zwischen gespenstischer u
leibhafter Wiederkehr.

*) unde negant redire quemquam, wie Catull sagt.

IV.

Zwei Komödien.

1. Maaß für Maaß.

Giraldi Cinthio erzählt in seinen Hecatommithi (Decade VIII, Nov. 5) folgende Geschichte*). Kaiser Maximilian übertrug die Statthalterschaft Inspruck dem sein Vertrauen und seine Liebe besitzenden Juriste, und wies ihn an, die Gerechtigkeit unverletzlich zu handhaben; wenn er sich der Aufgabe nicht gewachsen fühle, möge er sie ablehnen. Juriste, von mehr Ehrgeiz als Selbsterkenntniß, übernahm den Posten und versah ihn zu allgemeiner Zufriedenheit. Da wurde einmal ein junger, kaum 16jähriger Mensch, der einem Mädchen Gewalt angethan hatte, bei dem Statthalter verklagt und von diesem, dem Gesetze gemäß, zum Tod verurtheilt. Der Verurtheilte hatte eine schöne, liebenswürdige, nicht über 18 Jahre alte Schwester, und es wird berichtet, die Geschwister hätten zusammen Privatunterricht in der Philosophie genossen, der Jüngling freilich mit wenig Frucht. Das Mädchen verwendete sich für ihren Bruder bei dem Statthalter. Dieser, von ihr bezaubert, versprach ihr vor-

*) Deutsch in den Quellen des Shakespeare von Echtermeyer u. s. w., Th. I.

erst, ihre Gründe zu erwägen, und erklärte sich dann, a
sie nach 3 Tagen wiederkehrte, bereit, ihren Bruder zu b
gnadigen, wenn sie ihm gefällig sein wolle; vielleicht nehr
er sie dann zum Weibe. Sie weigerte sich anfänglich u
verlangte ein förmliches Eheversprechen. Aber auf die Bitt
ihres Bruders ergab sie sich. Unmittelbar vorher befahl d
Statthalter unter dem Vorwande, die Freilassung des Jün
lings anordnen zu wollen, ihn sogleich zu enthaupten. A
Morgen, als das Mädchen nach Hause gegangen war, schic
er ihr durch den Kerkermeister den Leichnam. Sie verba
ihren Schmerz hinter dem Scheine der vollkommensten Ru
und ließ den Juriste ihrer Ergebenheit versichern. Sie w
entschlossen, ihn zu ermorden, fand es dann aber für ih
Sicherheit besser, die Sache dem Kaiser vorzutragen, d
sich damals zu Villaco aufhielt. Der Schuldige verrie
sich alsbald durch seine Gebehrden und suchte vergebens si
herauszuwinden und dann Gnade zu erlangen. Er muß
die Klägerin heirathen, und nachher sollte er hingericht
werden. Sie selbst jedoch legte Fürbitte für den nunme
rigen Gatten ein, und der Schluß ist eine glückliche Ehe. -
Giraldi Cinthio brachte die Geschichte auch auf die Bühn

In England fand dieser Stoff schon vor Shakespea
einen Bearbeiter an Georg Whetstone, der daraus e
Drama in 2 Abtheilungen und 10 Acten, unter dem Titel
„Geschichte von Promos und Cassandra", machte (gedru
1578) und dann diese Geschichte noch einmal in Form ein
Novelle erzählte (1582 *). Das Drama ist, wie es schein
nie aufgeführt worden; wenigstens war dieß, als die N
velle erschien, noch nicht geschehen. Dem Kaiser Maximili

*) In seinem Heptameron of Civil Discourses, jetzt bei Colli
Shakespeare's Library, Vol. II; das Drama in den Six old play
ed. Steevens.

entspricht in diesem Drama der König Corvinus von Ungarn und Böhmen, dem Juriste Lord Promos in Julio, der ein altes Gesetz neu belebt, welches Unzucht bei'm Manne mit Tod, bei'm Weibe mit sonstigem Schimpf bedroht. Ein Liebespaar wird demzufolge verurtheilt, und nun geht es vorerst weiter wie in der italienischen Novelle. Bevor jedoch die Schwester, hier Cassandra mit Namen, sich dem Promos hingibt, schwört er ihr, dem Bruder das Leben zu schenken und sie zu heirathen, und *nachdem* er sie entehrt, befiehlt er die Hinrichtung. Der Kerkermeister aber hat Erbarmen mit dem jungen Menschen, setzt ihn heimlich in Freiheit und schickt der Schwester den Kopf eines Hingerichteten. Sie klagt bei'm König. Dieser verfügt sich nach Julio, dem Statthalter scheinbar gewogen, und erläßt dann eine Bekanntmachung, des Inhalts: wer gegen einen Beamten wegen eines Verbrechens zu klagen habe, solle bei ihm, dem Könige selbst, Recht suchen. Es erfolgt dann die Entlarvung, Verurtheilung und Begnadigung des Schuldigen. Die Fürbitte Cassandra's wird durch ihren unter den Zuschauern anwesenden verkleideten Bruder unterstützt, welcher gleichfalls Gnade erhält, unter der Bedingung, daß er seine Geliebte heirathe. — Ein großer Theil des Whetstone'schen Drama's wird von dem Gesindel eingenommen, welches dem Lucio, dem Clown, der Kupplerin u. s. w. bei Shakespeare entspricht. — Whetstone hat, wie man sieht, das Widrige des überkommenen Stoffes etwas gemildert und namentlich den Zug getilgt, daß der junge Mensch getödtet und gleichwohl dessen Schwester Gattin des Statthalters wird. Auch ist das Vergehen des Erstern verringert und nicht mehr eine Gewaltthat. Hingegen die Nachgiebigkeit der Schwester gegen den Statthalter ist geblieben und nur auf sehr zweifelhafte Art dadurch verbessert, daß sich das Mädchen für die Zusammenkunft in Pagenkleider steckt.

Shakespeare hat sich in diesen Milderungen an seinen wahrscheinlich allein von ihm benutzten, englischen Vorgänger angeschlossen und ist darin noch bedeutend weiter gegangen, hauptsächlich durch Unterschiebung der verlassenen Braut des Statthalters an den Platz des von ihm begehrten Mädchens; ferner erspart er der Letztern den Anblick des, wenn gleich nur vermeintlichen, Hauptes ihres Bruders und läßt durch dieses Mittel vielmehr den Machthaber täuschen. Den erdigen Beigeschmack hat doch auch Shakespeare dem Stoffe nicht ganz nehmen können und schwerlich ganz nehmen wollen.

Im Allgemeinen bildet auch in unserm Werke den Mittelpunkt der Handlung ein Mensch, der mit übertriebener Strenge ein Vergehen ahndet, wozu er selbst, in noch viel schuldbarerer Weise, fähig ist. Es kommt jedoch — allerdings ohne das mindeste Verdienst von seiner Seite — nicht zur Ausführung seiner Absichten, des Umgangs mit Isabella so wenig als der Hinrichtung ihres Bruders; und auch sonst ist Angelo ein Anderer als Promos. Die Strenge, womit er die Gesetze handhabt, ist nicht, wie der davon betroffene Claudio will und wie es bei Promos den Anschein hat, bloße Neuheit im Amt oder Herrschbegierde, sondern eine Strenge, die er grundsätzlich und bisher auch thatsächlich gegen sich selbst geübt hat. Es wird ihm nachher gehörig zu Gemüth geführt, was herauskäme, wenn man auf ihn das Maaß anwenden wollte, das er an Andere gelegt: aber vorerst mißt er Andere mit dem Maaße, welchen er bisher sich selbst gefügt hat. Daß freilich etwas faul ist an dieser personificirten Sittenstrenge, verräth uns schon der Stolz des Mannes auf seinen daherigen Schein und Ruf, und noch mehr der Mißbrauch, den er schon früher, wenigstens in Einem Falle, von seinen Grundsätzen als einem Vorwand zu einer Schlechtigkeit gemacht hat: er hat seine Braut

verlaſſen, angeblich weil ihr Ruf gelitten habe, in der That aber, weil die erwartete Mitgift verloren gegangen war. Bei ſeinen Abſichten auf Iſabella darf die herrſchende Sittenverderbniß doch auch zu ſeinen Gunſten nicht ganz außer Rechnung gelaſſen werden; auch es iſt kein gemeines Weib, das ihn reizt, ſondern ein wirklich ungewöhnlich liebenswürdiges Weſen: „der Teufel fängt den Heiligen mit einer Heiligen" — nur um ſo frecher iſt es freilich, einer Solchen eine ſo unheilige Liebe anzutragen, was der Mann beſchönigend „ein Sündigen in Liebe zur Tugend" nennt. Das grauſame und wortbrüchige Beharren auf Claudio's Tod iſt wenigſtens nicht reine Teufelei von Angelo, und ſoll auch nicht bloß zur Wahrung ſeines Anſehens dienen, wie im Whetſtone'ſchen Drama, ſondern er will ſich vor der Rache des jungen Mannes ſchützen *). Als endlich die Stunde des Gerichts gekommen iſt, bekennt er ſich unbedingt der Strafe werth; zwar jetzt nicht bloß das Beſte, ſondern auch das Klügſte; aber die Reue iſt Allem nach eine aufrichtige, und es beibt dabei: der Mann iſt im Ganzen von Shakeſpeare etwas gehoben und unſerer Sympathie näher gebracht worden. Um ſo näher, als er auch übler wegkommt als bei Whetſtone: für ihn, dieſen „Gerechten", iſt die Beſchämung eine härtere Strafe, als für Promos, ja die härteſte, die ihn treffen kann, und welcher er, zufolge ſeiner eigenen, im Augenblick gewiß ernſtlichen, Erklärung den Tod vorzöge; ferner iſt es nicht der neuliche Gegenſtand ſeiner Begierde, ſondern die ſchnöde verſtoßene Braut, mit der er die Ehe ſchließen muß. — Maaß für Maaß iſt Shakeſpeare's Tartuffe, Angelo iſt Tartuffe als Machthaber, ein entlarvter ſcheinheiliger Puritaner, dem jedoch ſo viel guter Faden gelaſſen werden mußte, um ſeine Ernennung zum

*) IV, 4.

Stellvertreter des Fürsten und seine schließliche Begnadigun
erträglich zu machen.

Angelo muß nach der Natur des Hergangs eine regi
rende Person sein; jedoch nicht Fürst, sondern nur Stel
vertreter eines solchen, damit er nachher zur Rechenschaft g
zogen werden kann. Warum ist er aber nicht geblieben, w
er in den Quellen ist, Statthalter einer Provinz oder Stad
sondern an die Spitze des ganzen Staates gestellt worden
Offenbar damit er sich um so sicherer und erhabener füh
und dann auch desto sicherer und tiefer falle, wie er au
sittlich von einer gewissen, wenn auch nur scheinbaren, Hö
herabstürzt. Also muß der eigentliche Fürst sich seiner Wür
auf eine Zeit lang begeben. Ein Vorwand für ihn w
leicht gefunden: eine Reise in's Ausland, wie Whetsto
umgekehrt den Fürsten am Schlusse wirklich herreisen un
übrigens seine Absicht dabei gleichfalls zuerst geheim halt
läßt. Den wahren Grund des Herzogs zu seinem Rücktri
gab unserm Dichter der Zweck an die Hand, zu welche
er selbst diesen Rücktritt brauchte. Der Fürst muß Pla
machen, damit Angelo seine Strenge zeigen kann, wird
also seinerseits hieran haben mangeln lassen, und wenn
selbst nun ohne Weiteres anders verfahren wollte, so wür
er sich den Vorwurf der Tyrannei zuziehen. Aber de
Stellvertreter geradezu Strenge anzubefehlen, geht gleichfall
nicht; denn einmal würde er so dem eben erwähnten Vor
wurf doch verfallen, und dann erfordert der ganze Pla
des Stückes, daß Angelo freie Hand habe. Diese läßt ih
denn auch der Herzog ausdrücklich in Bezug auf Streng
und Milde. Freilich indem er vorausweiß, welchen Gebrau
jener von der Vollmacht machen wird, so findet der fraglich
Vorwurf immer noch Raum, aber wenigstens keinen größern
als die Theodiceen mit ihrer Unterscheidung zwischen Voraus
wissen und Vorausbestimmen auch in Bezug auf Gott übri

lassen. Uebrigens hat der Herzog keinen Zweifel an der vorzüglichen Befähigung Angelo's zu dem Posten; auch sein weiser Rathgeber Escalus ist mit ihm darüber einverstanden. Dieß schließt jedoch nicht den Zweifel aus, ob Angelo's Moralität in der Versuchung der Macht sich erproben werde, und die Absicht, bei dieser Gelegenheit darüber in's Klare zu kommen *), Dieß beides, verbunden mit dem natürlichen Wunsche, den Gang der Dinge mitanzusehen und den rechten Zeitpunkt zum Wiederantritt des Regiments wahrzunehmen, begründet hinlänglich den Entschluß des Herzogs, incognito im Lande zu bleiben. Die Hauptbedeutung dieses Bleibens ist aber wohl, daß der Dichter dadurch in den Augen des Zuschauers das Bedrohliche der Lage mildern wollte, und dasselbe nun hinwieder weiter treiben konnte, als sonst angegangen wäre. Der Herzog ist die göttliche Vorsehung in dem Mikrokosmus unsers Drama's und Angelo (dieser gefallene Engel) der Teufel darin; die erstere Vergleichung drängt sich dem Sünder selbst auf, wie er merkt, daß der Herzog ihn beständig im Auge behalten hat. Eine ähnliche Rolle, wie hier der Herzog, spielt im Kaufmann von Venedig Portia, nicht erst durch ihre thätige Mitwirkung zur Rettung des Antonio, sondern von vornherein durch ihr ganzes Wesen. — Wenn der Herzog gerade als Mönch sich verkleidet, so gewährt dieß den Vortheil, daß er in dieser Eigenschaft durch Stand und Beruf sofort das Vertrauen und den Einfluß besitzt, dessen er zu der Einwirkung auf den Gang der Sache benöthigt ist, wie wir ja Shakespeare auch sonst einen solchen Gebrauch von diesem Stande machen sehen. Und da Kleider nicht bloß Leute machen, sondern auch Leute voraussetzen, so paßte es nun ferner, dem Herzog einen Hang zur Zurückgezogenheit zu

*) I, 4.

geben, welcher dann mit zur Verstärkung des Entschluß
zu dem vorübergehenden Rücktritte, sowie zur Bemäntelu
der auffallenden Heimlichkeit der vorgeblichen Abreise dien
konnte. Bei Whetstone ist der Bruder Cassandra's
Schlusse als Einsiedler verkleidet; möglich, daß Shakespe
daher die Kutte nahm. — Eine gar zu ideale Figur
nun aber der Herzog doch nicht. Er hat durch seine früh
übergroße Nachsicht das Seinige dazu beigetragen, daß
Regierung eines Angelo nöthig wurde, und vielleicht a
dazu, daß derselbe sich wegen der Theilnahme an dem La
weniger Skrupel machte.

Escalus ist gleichsam der sichtbar bleibende Herzog, d
Angelo zur Mäßigung beigegeben und durch sein contra
rendes Beispiel die einseitige Strenge desselben in helle
Licht setzend. Dem Escalus in untergeordneter Stellu
verwandt ist der Kerkermeister. Der Contrast wird überd
von Seiten des Ersteren durch das Alter, von Seiten
Letzteren durch den Beruf verstärkt, indem jenes und die
eine gewisse Härte entschuldigen würden.

Claudio ist ein junges Heißblut, dessen Vergehen
so verzeihlicher ist, als zum Abschlusse der Ehe eine bl
Förmlichkeit fehlte, die nur darum aufgeschoben wurde, w
es mit der Mitgift von Seiten der Verwandten der Br
noch nicht im Reinen war — während sein Richter, w
unverantwortlicher, seine Braut nach schon angesetzter Ho
zeit wegen der Mitgift verließ. Die Todeserwartung, w
rin der Herzog den Claudio bis zum Ende läßt, ist v
ihm vermuthlich erzieherisch gemeint: der Jüngling ist
Freund des Lucio und wird von der Kupplerin gelobt; d
Dichter dient sie natürlich, denselben interessanter zu mache

Isabella ist schon durch ihre beharrliche Abweisung d
Angelo eine Andere als Cassandra. Obgleich nun di
Aenderung zunächst wohl einfach den Zweck hat, das wid

liche Bild mißbrauchter Schwesterliebe wegzuschaffen, so veranschaulicht und verstärkt unser Dichter nach seiner Art die Gesinnung Isabella's noch dadurch, daß er die Jungfrau zur angehenden Nonne macht, dazu einer solchen, welcher die Regeln ihres Klosters noch nicht streng genug sind. Dadurch wird auch, was sie für den Bruder thut, noch verdienstlicher, mehr Selbstüberwindung erfordernd. Sie gewinnt dann schließlich auch einen bessern Gatten als Cassandra, nämlich den Herzog selbst anstatt seines unwürdigen Stellvertreters. Sie bilden schon im Voraus, durch die gemeinsame Klosterkleidung, für das Auge ein Paar. Daß der Herzog sie so lang in dem Glauben läßt, ihr Bruder sei wirklich hingerichtet, dürfte mehr in der Rücksicht auf scenische Wirkung als in den Charakteren begründet sein.

Der liederliche Theil des Personals soll im Allgemeinen die Sittenverderbniß, welcher Angelo zu steuern hat, und den Erfolg seiner dahin zielenden Maaßregeln veranschaulichen. Gegen die Bordelle und Kerker, wo jene Leute sich aufhalten, bilden die Klöster, wo der Herzog und Isabella verkehren, einen wohlthuenden und malerischen Contrast. — Dem Lucio, der sonst „mit Mädchen den Kiebitz spielt", ist doch Isabella eine Heilige — in starkem Gegensatz zum Gelüste des „heiligen" Angelo. Lucio lästert über den Herzog bei ihm selbst und gibt später diese Lästerreden dem Verlästerten, dem vermeintlichen Mönche, Schuld; wer sich selbst im Schmutze wälzt, trägt ja auch weniger Bedenken, ihn Anderen anzuwerfen. Aber den nächsten Anlaß zu diesem Zuge bot dem Dichter ohne Zweifel der naheliegende Reiz, das Incognito des Herzogs auch von dieser spaßhaften Seite zu verwerthen. Das Gegenstück dazu bilden die lobenden Urtheile über ihn im Munde der Isabella und des Escalus, und ein Seitenstück die wegwerfenden Angelo's. Lucio's Strafe besteht darin, daß er eine Dirne, die, trotz seiner

Abschwörung, ein Kind von ihm hat, heirathen muß — e
eine ähnliche Strafe wie die des noch eben erst so hoch auf
herabsehenden Angelo. — Der Clown wird für seine Kupp
dienste zum Henker degradirt oder promovirt — wie a
Angelo auf seine Weise in diesen beiden Richtungen th
ist und ausdrücklich das unerlaubte In-die-Welt-Setzen ei
Menschen auf dieselbe Linie stellt mit dem unerlaubten A
der-Welt-Schaffen, um bei dieser Ansicht folgerichtig, w
er das Eine sich gestattet, sich auch aus dem Andern
Gewissen mehr zu machen. Im Sinne dieser Zusamm
stellung ist endlich auch das Auftreten eines gemeinen M
ders in unserm Drama zu verstehen, der, da er stumpf
nig und unzurechnungsfähig und, hofft der Herzog, n
zu bessern ist, gleichfalls begnadigt wird — zur äußer
Demüthigung Angelo's, der sich eines solchen Geno
zu allerletzt versehen hätte.

---

2. Ein Sommernachtstraum. *)

Der Sommernachtstraum ist eine von Shakespear
früheren Arbeiten. Er erschien im Drucke zuerst 1600 v
wird schon 1598 erwähnt. Die Schilderung, welche Tita
in dem ersten Gespräch mit Oberon von den durch ihren Zw
verschuldeten Naturplagen macht, paßt auf den Sommer 15
Es ist daher eine wahrscheinliche Annahme, daß das St
in diesem Jahre oder dem nächstfolgenden geschrieben
Der Dichter hatte sein 30stes Lebensjahr vollendet, wie
zu einem Werke stimmt, welches in so seltenem Maaße juge
lichen Uebermuth mit männlicher Reife vereinigt. Die Sag
von Theseus und Hippolyta, ihrem Krieg, ihrer Vermählu

*) Ein Vortrag.

und ihrer Jagd, die Geschichte von Pyramus und Thisbe, die Vorstellungen von den Elfen und ihrem König Oberon (wenn auch noch nicht der Name Titania für seine Gemahlin), sowie von dem guten Knechte Robin — dieß alles lag unserm Dichter theils bei frühern Poeten, besonders Chaucer, theils in Volksbüchern und im Volksglauben vor. Hingegen die sämmtlichen wichtigern Hergänge unsers Drama's in der Elfen- und Menschenwelt, vor Allem die Liebeshändel der zwei atheniſchen Paare, und die Verflechtung aller der verschiedenen Begebenheiten in Eine sind, so viel wir wissen, unsers Dichters eigenes Werk.

Aber gerade mit dieser Einheit scheint es nicht weit her zu sein. Wunderbar und cunterbunt genug geht es hier zu, vorgeschichtliches Athen und mittelalterlich-germaniſcher Volksglaube, Cupido mit andern antiken Gottheiten und mit Oberon und Anklänge an die christliche Zeit — Hermia ist bedroht, an Diana's Altar ein Nonnengelübde abzulegen, und die drei Paare scheinen quasi-kirchlich getraut zu werden —, Hof- und Stadt- und Waldleben, Menschen und Elfen, Fürsten und Handwerker, Amazonen und Bürgermädchen — und zwischen diesen Personen eine Handlung vorgehend oder vielmehr mehrere Handlungen, die mit einander auf den ersten Blick nichts zu thun haben. Man könnte fast auf den Einfall gerathen, eben durch willkürliche Durcheinanderwürfelung der verschiedenartigsten Elemente habe der Dichter dießmal seine Welt schaffen wollen, und je toller dabei dem Leser zu Muth werde, desto besser, desto mehr nach dem Herzen Puck's und seines Dichters. Dabei bliebe uns immer noch der Genuß der vielen schönen Einzelheiten unverkümmert, von welchen ich, absehend für jetzt von den Jedem sogleich einleuchtenden komischen Partieen, nur folgende beispielsweise herausheben will.

Erstlich eine Stelle in dem Gespräch zwischen Lysan
und Hermia, nachdem Theseus seinen ersten, harten Spr
gethan:

(Zu lesen, I, 1: „Weh' mir! Nach allem, was ich jemals las"
„So schnell verdunkelt sich des Glückes Schein").

Was gibt es ferner Zierlicheres und Lieblicheres, als di
Schilderung vom Leben und Weben der Elfen, wie sie tan
im Licht des Monds, in Wald und Feld, am Quell mit d
klaren Kieselgrund, am schilfichten Bach und am Meer
strand. Ihre Königin hat eine Ehrengarde von Schlüs
blumen; die rothen Fleckchen an diesen sind Rubinen, Elf
gaben. Einen ihrer dienstbaren Geister finden wir auf d
Wege, Thautropfen zu suchen, um jeder dieser Blumen e
Perle in's Ohr zu hängen. Einmal entsendet Titania ei
Theil ihres Gefolges auf den dritten Theil einer Minute
so luftige Wesen brauchen auch weniger Zeit zu Allem,
unsersgleichen —: die einen, um Raupen in Rosenknos
zu tilgen, die andern, um Krieg zu führen mit Fledermäus
wegen ihrer Flügelhäute, eines trefflichen Stoffes zu Röck
für die kleinen Elfen; noch andere, um die kreischende E
fernzuhalten, welche die zierlichen Wesen bei Nacht anhe
und anglotzt. Bohnenblüthe, Spinnweb, Motte und Se
samen müssen den Bienen ihre Honigsäcke leeren und ihre Wac
beine ausrupfen, um sie als Kerzchen an den Augen
Johanniswürmchens anzuzünden; sie fächeln mit Schmett
lingsflügeln die Mondstrahlen von den Augen ihres sch
senden Herrn. Schlimm ergeht's den guten Dingern, we
ihr Königspaar sich zankt; sie schlüpfen dann furchtsam
Eichelnäpfchen. — Es drängt sich hier von selbst die A
merkung auf, daß diese Poesie gelesen werden muß,
genossen und verstanden zu werden. Wer soll denn auf unse
Bühnen diese Diminutivleutchen darstellen? Es ist leid

nicht damit geholfen, daß wir an großen Schauspielern Mangel leiden. Selbst die Shakespeare'sche Zeit und Bühne dürfte die Schwierigkeiten der Aufführung bei diesem Stücke nicht völlig überwunden haben. *)

Eine der mit Recht berühmtesten Stellen unsers Werks **) ist die, wo Oberon den Puck mit der Herbeischaffung der Liebesblume beauftragt. Einst habe er, mit dieser Erzählung leitet er seinen Auftrag ein, auf einem Vorgebirg gesessen und eine Sirene auf dem Rücken eines Delphins so herrlich singen hören, daß das wilde Meer dadurch besänftigt wurde und einige Sterne bethört aus ihren Kreisen fuhren. Um dieselbe Zeit habe er den Cupido in voller Rüstung zwischen Mond und Erde fliegen und nach einer im Westen thronenden schönen Vestalin zielen sehen. Der Pfeil habe jedoch in den keuschen Strahlen des feuchten Monds seine Glut verloren und sei auf ein Blümchen gefallen, vorher milchweiß, jetzt von der Liebeswunde geröthet — die Lieb'-im-Müßiggang (Stiefmütterchen) —, welche daher die erwähnte Kraft bekommen. Man hat in dieser Stelle eine Anspielung auf die Königin Elisabeth gefunden, und darauf verwiesen, daß im Jahr 1575 bei einem Aufenthalt derselben auf Schloß Kenilworth eine singende Sirene auf einem künstlichen Delphin und durch ein Feuerwerk hervorgebrachte Sterne vorkamen, und ferner daß damals Lord Leicester erfolglos um die Hand seiner Fürstin warb, dann aber seine Liebe der Gräfin Essex

---

*) Auf die Gefahr hin, mir eine Blöße zu geben, da die Frage vermuthlich längst aufgeworfen ist, ohne daß ich es mit meinem Bischen Shakespeare-Litteratur ausmitteln kann, wünschte ich zu wissen, ob nicht mit dem displeasing play im Epilog zum K. Heinrich IV., 2. Th., der Sommernachtstraum gemeint, und dabei auf die Schlußworte des letztern hingedeutet ist.

**) V. l. Delius' Einleitung zu seiner Ausgabe.

zuwandte, auf welche nachher ein Verdacht der Schuld
Tode ihres Gemahls fiel; die Gräfin soll die Lieb'=i
Müßiggang sein. Die Anspielung auf die jungfräuliche König
abgesehen von Lord Leicester, hat alle Wahrscheinlichkeit
sich. Hingegen die übrigen Herbeiziehungen sind gezwung
und sinnstörend — eine natürliche Wundererklärung auf d
poetischen Gebiet, ebenso verfehlt wie so manche auf dem re
giösen. So lange wenigstens, als nicht zwingendere Na
weisungen gegeben werden, liegt es ungleich näher, das
Oberon erzählte Wunder rein dichterisch zu nehmen; u
hinwieder je besser dieß gelingt, desto überflüssiger ist and
Deutung. Es handelt sich um ein passendes Zaubermit
zur Erregung müßiger Liebe. Dafür bot sich jenes Blümd
durch seinen Namen an. Die Färbung desselben ließ
sodann auf eine erhaltene Liebeswunde deuten. Diese kon
nur durch einen Amorspfeil bewirkt sein. Aber das
des Liebesgottes sind doch sonst nicht Blumen, sond
Herzen. Er hatte es also wohl auch dießmal auf ein H
abgesehen, und muß sein Ziel verfehlt haben: das Herz
ein für Liebe unempfängliches gewesen. Und hier lag
nun doch für einen Engländer jener Zeit nahe genug, an se
Königin zu denken, zumal da es auch poetisch angeme
war, den Pfeil, der solche Wunder wirken sollte, schon
vorn herein einen ausgesuchten, für kein gewöhnliches H
bestimmten sein zu lassen. Die Sirene mit ihrer verfüh
rischen Wirkung auf Meer und Sterne erfüllt mehrere Zwe
Einmal wird Cupido zu seinem großen Streich einen gee
neten Zeitpunkt gewählt haben, und welcher konnte be
taugen, als einer, wo Himmel und Erde, die ganze Na
in Liebesentzückung war! Dann dient die letztere auch
Contrast zu dem Verhalten der Vestalin, welcher es doch a
am Himmel, in der keuschen Luna, nicht an einer Bund
genossin fehlt.

So anziehend aber auch dieſe und ſo viele andere Einzelheiten des Stückes ſind: anziehender nicht bloß, ſondern auch den Namen eines Kunſtwerkes in höherem Grade verdienend wäre es doch, wenn ſeine verſchiedenen Theile überdieß eine wohl zuſammenſtimmende Einheit bildeten. Wir wollen und dürfen ihm ebenſowenig eine ſolche Einheit aufdringen, wenn ſie fehlt, als ſie anzuerkennen uns weigern, wenn und wie ſie vorhanden iſt.

Werfen wir vorerſt einen Blick auf die Charaktere. Es ſind deren faſt keine da in der Weiſe, wie man ſie bei Shakeſpeare anzutreffen gewohnt iſt. Es ſind großentheils mehr nur Typen, Vertreter ganzer Claſſen von Menſchen und andern perſönlichen Weſen, als Individuen — denen inſoweit allerdings eine Auf- und Ausführung gut zu Statten käme.

Dieſer Theſeus iſt ein gar tapferer Held, wir glauben es gerne und wiſſen uns ſein Bild leicht aus antiker Dichtung zu ergänzen, aber in unſerm Stücke ſehen wir von ſeinen Thaten nichts; etwas näher lernen wir ihn kennen in den Eigenſchaften eines klugen und menſchenfreundlichen Fürſten und eines ritterlichen Hochzeiters. Wie er, hat auch ſeine Braut, Hippolyta, den Panzer abgelegt, und gemeinſam erfreuen ſie ſich jetzt nur noch am Bilde des Kriegs: an der Jagd, und am Bilde tragiſcher Scenen, beſonders wenn es eine Tragödie zum Lachen iſt. Dieſes Herzogspaar repräſentirt die ſchöne ruhige Menſchlichkeit inmitten und über den Irrungen der Andern, wie denn Theſeus auch zur Löſung derſelben mitwirkt.

Egeus, der Vater der Hermia, läßt ſich im Beginn faſt an wie ein anderer Capulet oder Brabantio. Als jedoch die Tochter auf ihrer Wahl beharrt, und freilich auch der ihr von ihm beſtimmte Bräutigam abtrünnig wird, iſt ihm der andere am Ende auch recht; er wendet wenigſtens gegen die dießfallſige Entſcheidung des Theſeus nichts ein und

sorgt*) für die Hofbelustigungen an dem gemeinsamen H
zeitsabend. — Die beiden Liebhaber sind eben Liebhaber
unterscheiden sich weder von anderen, wie sie gewöhnlich s
noch von einander viel. Lysander kann edler erscheinen
Demetrius, der die Helena hat sitzen lassen; aber Lysan
fällt ja dann gleichfalls von seiner Hermia ab, und zu
kehren Beide zu ihrer ersten Liebe zurück. Allerdings
die Untreue Lysander's durch einen Zauber herbeigefü
aber es fragt sich, ob wir die des Demetrius wesentlich an
anzusehen haben, ob zwischen dem Zauber, welchen Her
auf Demetrius unmittelbar und ohne Hexerei, und d
welchen Helena auf Lysander vermittelst der Lieb'-
Müßiggang ausübt, ein ernstlicher Unterschied sei. Frei
ist der Schritt des Demetrius ungerechtfertigt, ja unerklär
Helena gilt in ganz Athen für ebenso schön als Her
und von anderweitigen Vorzügen oder Mängeln ist kaum
Rede, sonst wäre vielmehr der Helena der Preis, wenigst
in Betreff der Sanftmuth, zu ertheilen. Wir haben
eben nach der Absicht des Dichters eine bloße vorübergeh
Launenhaftigkeit zu sehen und den fraglichen Wechsel
leicht zu nehmen. Es heißt dieses luftige Gewebe zu d
anfassen und den Unterschied zwischen beiden Jünglingen
waltig übertreiben, wenn man von dem „geraden offe
Lysander" und dem „heimtückischeren und flatterhaften De
trius" redet. Hinwieder dürfen wir es diesem auch ni
hoch anrechnen, daß er den Vater der Hermia auf sei
Seite hat, während Lysander das Recht desselben durch E
führung zu brechen sucht. Ein diesem äußern Vortheil e
sprechendes etwas keckeres Auftreten — auch am Schluß
bei der Aufführung von Pyramus und Thisbe, bemerklich
ist Alles, wodurch sich Demetrius vor seinem Nebenbuhl

*) In der Folioausgabe.

unterſcheidet. Umgekehrt iſt ihm, dem Neckereu, in Helena die ſanftere Frau beſchieden; die kleinere und derbere Hermia würde ſich vielleicht minder zu ſolchem beſtändigen Nachlaufen verſtanden haben — auch abgeſehen von den längern Beinen, welcher ſich Helena rühmt, während Hermia mehr mit den Händen wirkſam iſt; die Eine mehr zum Laufen, die Andere mehr zum Raufen von der gütigen Mutter Natur begabt. Schon auf der Schule, ſagt Helena, war Hermia eine Füchſin. Beiläufig: eine heitere Vorſtellung dieſe Athener Mädchenſchule zur Zeit des Theſeus.

Der Chor der Handwerker thut ſchon in ſeiner Geſammtheit, abgeſehen von den einzelnen Individualitäten, große Wirkung. Dieſe Leute wollen mit ihrer Komödie ihre Loyalität an den Tag legen, nebenbei aber auch Gunſt und Vortheil erndten. Als Zettel vermißt wird, und daher zu fürchten ſteht, daß nichts aus der Sache werde, ſo meint Schnock, der Schreiner: „Wenn unſer Spiel vor ſich gegangen wäre, ſo wären wir Alle gemachte Leute geweſen.“ Dem Zettel insbeſondere, berechnet Flaut, der Bälgenflicker, hätte eine lebenslängliche Penſion von 6 Pfenningen täglich nicht fehlen können. Dieſer Zettel iſt der einzig mögliche Pyramus — „ihr habt'“, ſagt Squenz, der Zimmermann, „keinen Mann in ganz Athen, außer ihm, der capabel wäre, den Pyramus herauszubringen.“ Sowohl durch leibliche als geiſtige Vorzüge iſt er zu dieſer Partie berufen. Es iſt nur zu beklagen, daß er nicht zugleich alle übrige Rollen ſpielen kann. Seine Paſſion wäre im Grunde die eines Tyrannen, eines „Ercles“, wie er den Namen Hercules ausſpricht. Da jedoch in Pyramus und Thisbe keiner vorkommt, ſo hätte er Luſt, anſtatt des Wütherichs die Liebhaberin zu übernehmen; es ſtände ihm dafür eine „terribel feine Stimme“ zu Gebot. Wie dann aber die Rolle des Löwen ausgetheilt wird, ſo möchte er auch da zugreifen; er würde ihn ſo fürchterlich

und sänftiglich brüllen, wie man nur wollte. Und wer
zweifelt, daß er wirklich alle Rollen gleich gut spielen kan
Nicht mehr als billig ist es daher, daß ihm endlich auch die R
des Esels zufällt; es ist, wenn je ein Unterschied gema
werden kann, die seiner Natur angemessenste, seine Forcero
Der Hauptwitz ist dabei nicht, daß ein Mensch über- u
unnatürlicherweise mit einem Eselskopf ausgestattet wi
sondern umgekehrt daß er dadurch in seiner wahren Na
erscheint, welche gerade durch seine gewöhnliche, menschlic
Gestalt maskirt ist — ein heiteres Beispiel davon, wie
Kunst mehr Wahrheit gibt als die gemeine Anschauung, u
die „Poesie philosophischer ist als die Historie." Auch Ober
wie er dem Puck befiehlt, dem Zettel den Eselskopf wie
abzunehmen, wird sich über die Ausführbarkeit seines A
trags nicht täuschen: er wird nur meinen, Puck solle
Meister enteseln so gut als eben möglich. Wir dürfen jed
nicht übersehen, daß der Dichter seinem Zettel nicht etwa b
die Intelligenz, sondern auch die ganze Harmlosigkeit u
Gutmüthigkeit des Langohrs verlieh. Man würde sich a
sehr irren, wenn man in Zettel nur den universellen Vi
und Menschendarsteller bewundern wollte: er würde je
Bühne auch als Director oder Regisseur zur Zierde gereich
Mit wahrer Genialität versteht er's, die größten scenisc
Schwierigkeiten zu überwinden. Es ist unvermeidlich,
in Pyramus und Thisbe Blut fließe und ein Löwe a
marschire — aber wie darf man zarten Damen einen solc
Anblick bieten! zumal da alle diese Künstler ihre Rollen
erstaunlich agiren werden, daß man mit allem Rechte glau
wird, die reine Natur vor sich zu haben! Man wird gesteh
die Schwierigkeit ist groß, sehr groß, und jeder Ande
außer Zettel, wäre davor zurückgeschreckt. Er aber weiß a
hier Rath. Daß die Meisters nicht gar zu natürlich spie
sollen, dieß kann man ihrem Kunstgewissen nicht zumuthe

aber die Damen müſſen im Voraus durch den Prolog beruhigt, es muß ihnen geſagt werden, daß das Ding ja gar nicht ſo ernſt gemeint ſei, daß Pyramus Zettel, der Weber, ſei und bleibe, und der Löwe Schnock, der Schreiner, der zu mehrerer Sicherheit auch noch ſein Geſicht aus dem Fell herausſtrecken mag. Auch das iſt von Zettel's Erfindung, daß die Wand und der Mondſchein durch Perſonen dargeſtellt werden, wenn auch das Letztere auf Grundlage der Sage vom Mann im Mond. Endlich aber mit allen dieſen Vorzügen des Leibes und des Geiſtes verbindet Zettel die großartigſte Beſcheidenheit und Selbſterkenntniß, die ihn unter Anderm auf die Liebesbetheurungen der Titania ſagen läßt, ſie habe wenig Grund dazu. Neben oder vielmehr nach Zettel verdienen nur noch etwa Squenz, der Zimmermann, und Schnock, der Schreiner, genannt zu werden. Jener iſt das bemooste Haupt der Truppe, der Präſes und Rollenvertheiler, dem freilich die beſten Gedanken das Factotum Zettel einbläst (den wir hiermit auch noch als Souffleur kennen lernen). Squenz übernimmt die Stelle des Vaters der Thisbe. Dieſer tritt nun zwar gar nicht auf; allein es ſcheinen zum Behuf mehrerer Natürlichkeit oder Großartigkeit, vermuthlich auf Anrathen Zettel's, auch die im Stücke nur erwähnten oder vorausgeſetzten Perſonen beſetzt worden zu ſein; denn was haben wir davon, wenn eine Perſon im Drama genannt wird, ohne daß wir ſie zu ſehen und zu hören bekommen! welche mächtige Nachhülfe für unſere Phantaſie liegt in der Gewißheit, daß die Perſon wenigſtens in den Couliſſen ſitzt! Schnock, der Schreiner, glänzt durch ſein künſtleriſches Selbſtvertrauen, indem er, wie ihm die Löwenrolle übertragen wird, dieſelbe ſchriftlich zu haben wünſcht, da er langſam lerne. Indeſſen, ſogar Zettel reicht nicht ſo weit über die Andern hinaus, daß er mehr als ihr berufenſter Stimmführer wäre, wie auch die Liebe zeigt, womit ſie an

ihm hangen, und ihr Entsetzen, als sie am Platz ihres bes
Kopfs einen Eselskopf erblicken — man denke an die Folg
wenn einer Partei oder einem Verein über eines seiner Häup
ein ähnliches Licht aufgeht!

Die Elfen sind ihrer ganzen Natur nach zu luftige Wes
als daß sie sich hätten zu eigentlichen Charakteren verdich
lassen. Sie kennen und respectiren wohl auch sittliche V
hältnisse, die der Liebe, Freundschaft und Diensttreue, tu
meln sich aber doch auch auf diesem Boden mit einer Le
tigkeit, daß sie weder ein Gesetz noch einen innern Wi
stand gegen dasselbe zu kennen, nichts von Recht und
wissen, aber auch nichts von Bosheit und Verbrechen
wissen scheinen. Noch der angelegentlichste Theil ihres Dase
ist das Liebesleben, aber auch dieses ist ein so flüchtiges
ätherisches wie ihre Leibesbeschaffenheit, und ebenso auch
der leichtesten und auf's Leichteste wieder gut zu machen
Störungen fähig. Ihr Hauptgeschäft sind denn doch jene R
geltänze im Mondschein; selbst das Eifersüchteln zwisc
Oberon und Titania sieht fast nur aus wie die gegenseiti
Entfernungen und Wiederannäherungen in einem Contreta
Im Verkehr mit den Menschen sind diese Wesen wohlwolle
wenn auch zuweilen neckisch. Eigentlichen und unverdien
Schaden fügen sie ihnen doch nur unwillkürlich und
Bedauern zu, indem nämlich innere Störungen in dem Elf
reich nothwendig auch in der Natur nachtheilig wirken
dadurch auch den Menschen fühlbar werden. Neben
andern Wichtlein zeigt Oberon trotz seiner Luftigkeit ein
wisses Aplomb. Auch Titania füllt ihren Platz reizend
würdig aus, da ihre Neigung doch nur ganz vorübergeh
und nur durch die verhexte Lieb'-im-Müßiggang auf ei
niedern Sterblichen abgelenkt wird. Die neckische Seite
Völkchens ist in dem derberen und dadurch zum Verkehr
uns geeigneteren Puck concentrirt.

Wenden wir uns von den Perſonen zu den verſchiedenen Begebenheiten, worein das Ganze zerfällt, ja auseinander zu fallen ſcheint, ſo ſind es deren drei oder ſogar vier: die Liebeswirren zwiſchen den zwei atheniſchen Paaren, der Zank zwiſchen Oberon und Titania, die Handwerker-Affaire, und, wenn man will, auch noch die Hochzeitfeier des Theſeus mit ihren Zurüſtungen. Allein ſo paſſend dieſe Feier von Anfang an ſ. z. ſ. über dem Ganzen ſchwebt, um letztlich auch die der beiden andern Paare in ſich aufzunehmen, ſo hat ſie doch als eine von vorn herein beſchloſſene und abgethane Sache nicht dieſelbe dramatiſche Bedeutung, wie die andern Hergänge.

Unter dieſen nimmt der Handel zwiſchen dem ſich verwirrenden Doppelpaar die erſte Stelle ein. Da die Geſchichte etwas verwickelt iſt, ſo recapitulire ich mit ein paar Worten: zuerſt Demetrius verliebt in Helena und Lyſander in Hermia, dann beide Jünglinge in Hermia, dann beide in Helena, und zu guter Letzt wieder, wie im Anfang, Demetrius in Helena und Lyſander in Hermia. Die Gefühle und Gemüthsbewegungen, welche hier in's Spiel kommen, ſind einfache und allgemein menſchliche; auch durch Stand und Sitte, im Verhältniß zu den Elfen ſogar durch ihre Natur, ſtehen uns dieſe vier Leutchen am nächſten. Zu einem ſehr innigen Antheil an ihren Leiden und Freuden will es doch nicht kommen; deßwegen nicht, weil dieſe bei ihnen ſelbſt nicht tief gehen und jede Befürchtung eines tragiſchen Endes ausgeſchloſſen iſt, ſchon darum, weil wir denken müſſen, Theſeus werde nicht zu ſeiner Hochzeit zwei Liebende unglücklich machen (gerade bis zu ſeinem Hochzeittag gibt er im Anfang des Stücks der Hermia Bedenkzeit). So wenig die Drohungen des alten Egeus, als die Untreue des Demetrius oder gar die Wirkungen der Lieb'-im-Müßiggang machen uns bange. Wir ſehen in dem ganzen Durcheinander der zwei Paare von Anfang bis zu Ende bloße Launen der Verliebten, ebenſo

schnell wieder verfliegend als angeweht. Um jedoch eini
Effect zu machen, heben sie sich passend vom Grunde sc
bestehender Liebesverhältnisse ab und führen eine augenbl
liche leichte Bedrohung derselben herbei, wodurch hinwie
auch auf diese Verhältnisse der begründete Schein einer n
ungewöhnlich tiefen Leidenschaft fällt; die treue Helena
zeichnet ihre Liebe ebenso wie die des Demetrius zu Her
als eine Irrung. Wir ergötzen uns einfach an dem J
den sich Cupido, der Schelm, mit diesen Männlein und W
lein macht. Unter denselben Gesichtspunkt stellt sich eigent
auch die zwar nicht direct von Cupido bewirkte, aber s
stupide Vorliebe des Egeus für den Demetrius. Cupido
es auch, von dem das Blümchen, welches den Hauptsa
bewirkt, seine Kraft erhalten hat. Dieses Blümchen
die Entstehung seiner dunkeln Flecken durch einen verirr
Liebespfeil — eine Verirrung, die sich dann gewissermas
wiederholt in der Verwechslung der beiden Liebhaber dr
Puck — dieß nebst dem Namen des Blümchens ist ein n
teres Zeugniß dafür, mit welcher Art oder Auffassung
Liebe wir es hier zu thun haben. Eben dafür spricht
Zug, daß die Blume ihre Kraft doch nur in Elfenhand
haben oder nur Elfen darum zu wissen scheinen. D
sind eben ihrem Gebahren und ihrer ganzen luftigen Na
nach solcher Stoff, woraus die Liebeslaunen entstehen. S
diese einen Menschen anfliegen, er weiß nicht woher, so l
sich die Phantasie leicht bereden, dieselben von einer besonde
Art Wesen herzuleiten, wie Theseus von der Freude sag

So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;
Empfindet sie nur irgend eine Freude,
Sie ahndet einen Bringer dieser Freude.

Das Elfenreich unserer Komödie ist nichts Anderes als d
zu einer besondern Art von Wesen verselbstständigte Liebe
phantasie, welcher diese denn vor Allem aus selbst unterwors

ſind. Die Vernarrung der reizendſten Schönen in einen Eſel, ein doch wohl auch in der Wirklichkeit vorkommender Fall, iſt nur die grellſte Darſtellung deſſen, um was es ſich hier überhaupt handelt, wie Helena einmal ſagt:

Dem ſchlechtſten Ding an Art und an Gehalt
Leiht Liebe dennoch Anſehn und Geſtalt.
Sie ſieht mit dem Gemüth, nicht mit den Augen,
Und ihr Gemüth kann nie zum Urtheil taugen.
Drum nennt man ja den Gott der Liebe blind,
Auch malt man ihn geflügelt und als Kind.

Statt „Gemüth“ wäre vom Ueberſetzer beſſer „Einbildung“ geſagt; und wenn der Dichter dieſe hier den Augen entgegenſtellt, ſo iſt dabei natürlich an wahrhaftige, mit Urtheil gepaarte, Augen zu denken; ſonſt hat ja die Liebesverblendung gerade in den Augen ihren Hauptſitz, wie es in der „Verlornen Liebesmühe“ heißt:

Lieb' iſt voller Eigenſinn und Unart,
Muthwillig wie ein Kind, abſpringend, eitel,
Erzeugt durch's Aug' und deßhalb, gleich dem Auge,
Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantaſien,
Und wechſelt bunt, wie in des Auges Spiegel
Der Dinge Wechſel ſchnell vorüberrollt.

An dieſe Liebes- und Zaubergeſchichten ſchließt ſich nun endlich auch die Handwerkerkomödie von Pyramus und Thisbe ſelbſtverſtändlich an: es iſt ja gleichfalls eine Liebesgeſchichte, die ernſtlich genug ſogar mit dem Tode der beiden Liebenden endigt, in dieſer Bearbeitung und Aufführung jedoch die eigentliche Komödie unſerer Komödie iſt.

Es iſt, als ob unſer Dichter, der in denſelben Jahren auch Romeo und Julie ſchrieb, eingedenk des Platoniſchen Wortes, daß der ächte Tragiker und der ächte Komiker in Einer Perſon vereinigt ſeien, ebendenſelben Stoff auch ko-

misch erschöpfen wollen. Auch dort zwar ist reiche Komi
jedoch der tragischen Wirkung durchaus untergeordnet. A
die Leiden des jungen Werther erschienen, erklärte Lessi
den Helden für einen christlich verzogenen Schwärmer, u
meinte: „Also, lieber Goethe, noch ein Capitelchen zu
Schlusse; und je cynischer, desto besser!“ Nun ist zwar R
meo kein Werther; gleichwohl könnte auch Romeo, und zw
im Auge des Dichters selbst, seine Ergänzungsfarbe gefo
dert haben. Wenn aber die des Sentimentalen das Cynis
ist, so löst sich das düstere Nachtstück der Gruft der Capu
auf in einen heitern Sommernachtstraum. Auch das Fee
wesen kommt dort schon vor, wiewohl, gemäß dem ernste
Charakter jenes Drama's, nur vorübergehend und im A
fang, sowie auch nur erzählungsweise, in Mercutio's Re
von der Königin Mab, die gleichsam Titania und Puck
Einer Person ist und mit ihrer kleinen Kutsche Nacht f
Nacht durch das Hirn Verliebter fährt, worauf sie von Lie
— träumen.

Das Leben ein Traum — ist ein Gedanke, welch
Shakespeare, lange vor Calderon, seinem Herzog in „Mac
für Maaß“ in den Mund legt:

> Du hast zu eigen Jugend nicht, noch Alter,
> Nein, nur 'nen Schlaf am Nachmittag,
> Der Beides träumt.

Und nicht bloß von unserm Leben, von uns selbst sagt Pros
pero im „Sturm“: „Wir sind solcher Zeug, wie der z
Träumen,“ wie schon Pindar gesungen hat: „Eines Schatten
Traum ist der Mensch.“ Der Gedanke hat eine tief ernst
Seite; doch auch eine possenhafte. Die letztere hat unse
Dichter in dem Vorspiel zur „Bezähmung einer Widerspen
stigen“ hervorgekehrt, wo ein Lord sich den Spaß macht
einen betrunkenen Kesselflicker schlafend in andere Umgebun

zu bringen und dann glauben zu lassen, er sei im Grund ein vornehmer Herr und habe 15 Jahre hindurch nur geträumt, daß er Christoph Schlau, der Kesselflicker, wäre. Näher kommt unserm Sommernachtstraum die „Komödie der Irrungen“ in der Scene, wo Antipholus von Syracus, von der Frau seines Zwillingsbruders für ihren Mann gehalten, sich fragt, ob er nicht träumend mit ihr vermählt worden sei oder aber jetzt schlafe; sein Sklave ruft aus, das sei das Feenland, sie sprächen mit Kobolden, Eulen und Elfengeistern; sie glauben beide sich verwandelt, und zwar der Sklave, wie unser Zettel, in einen richtigen Esel.

Am ausführlichsten aber und heitersten, feinsten, sinnigsten ist jener Gedanke, in besonderer Hinwendung auf das Liebesleben, in unserm Sommernachtstraum behandelt. „Die Liebe ein Traum,“ so könnte er gar wohl heißen. Der wirkliche Titel besagt im Wesentlichen dasselbe. Das englische Wort spricht bestimmter von einer Nacht zur Sommersmitte und geht auf einen bestimmten Tag, den Johannistag. Dessenungeachtet möchte ich den Titel: „Ein Johannisnachtstraum“ dem gewöhnlichen nicht vorziehen; denn es kommt nach dem Sinne des Stücks mehr darauf an, daß man an den Sommer, als daß man an einen Johannes erinnert wird. Man müßte denn Beides verbinden und sagen: Ein Sommerjohannisnachtstraum, was doch zu schwerfällig wäre. Eher noch (nach der Analogie von Mittag und Mittwoch): Ein Mittsommernachtstraum, wo nur wieder der Hinweis auf den bestimmten Tag im Deutschen fehlt. Dieser Tag wurde vom Volke festlich und heiter begangen; man glaubte, daß um diese Zeit Geister- und Zauberspuk und auch bei den Menschen eine besondere Neigung zu phantastischem Gebahren stattfinde. So sagt in „Was ihr wollt“ Olivia von ihrem närrischen Liebhaber Malvolio: „Das ist ja wahre Mittsommer-Tollheit.“ Ebenso, und zwar gleich-

falls mit Bezug auf Liebe, scherzt Rosalinde in „Wie
euch gefällt“: Leander würde noch manches schöne Jahr
lebt haben, selbst wenn Hero Nonne geworden wäre, w
es nicht eine heiße Mittsommernacht gethan hätte, wo
sich im Hellespont baden wollte. Nun denkt sich der Dic
allerdings als die Zeit, worin unser Stück spielt, vielm
die Frühlingsmitte; denn der jagdfrische Morgen, an welc
Theseus mit Gefolge in den Wald kommt, ist der e
Maitag, welcher in England zur Zeit des Dichters
ländliches Frühlingsfest gefeiert wurde. Man hat also
Bedeutung des Titels bloß auf die Stimmung des Dichte
woraus das Werk hervorgegangen, sowie die Stimmu
worein es den Zuschauer versetzen soll, auf die besond
Seite, von welcher hier das Liebesleben gefaßt ist, zu
ziehen, nicht aber die Handlung selbst auf jenen Tag u
die Nachbartage zu verlegen; es wäre freilich gut, wenn
Leute nur an so wenigen und genau bestimmten Tagen
den 365 verrückt wären. Aber nicht bloß durch den Ti
sondern auch durch mehrfache Aeußerungen im Stücke sel
ist auf die Beziehung zwischen Liebe und Traum hingedeut
Es wäre gesucht, wenn wir schon mit den ersten Wort
wo Theseus und Hippolyta sich trösten, daß die vier T
bis zur Hochzeit „sich schnell in Nächte tauchen, und die v
Nächte schnell die Zeit wegträumen werden,“ den Grun
accord angeschlagen fänden. Aber „flüchtig wie ein Schatt
kurz wie ein Traum“, hören wir nachher Lysander von
Liebe sagen, wenn gleich zunächst nur wegen der äußer
Gefahren, die ihr drohen. Diese selbst aber, fügt Herm
hinzu, gehören zum Gefolge der Liebe, „ebenso wie G
danken, Träume, Seufzer, Wünsche, Thränen“. Der Sc
von Lieb'-im-Müßiggang muß auf schlafende Augenlid
gethan werden, wie auch der Haupttheil des Stücks in d
Nacht vorgeht. Daß die durch jenes Mittel erregten Liebe

träume erſt mit dem vermeintlichen Erwachen zum Ausbruch kommen, macht die Träumerei nur vollſtändiger. So meint Lyſander, als ihn Puck in Helena vernarrt gemacht, jetzt erſt ſei er zur Vernunftreife gelangt. Dem vermeintlichen Erwachen muß daher ein zweites, wirkliches, folgen; und in Bezug auf dieſes ſagt Oberon: „Wenn ſie erwachen, wird all dieſer Trug als ein Traum und leeres Geſicht erſcheinen“ — die Erwachten „werden an die Begegniſſe dieſer Nacht nicht anders zurückdenken, als an die wilde Beunruhigung eines Traumes“. So geſchieht es auch: Titania ſpricht von gehabten Geſichten, und Demetrius und Zettel denken, daß ſie wirklich nur geträumt haben, ſo begreiflich es auch iſt, daß jener gleich nach dem Erwachen zweifelt, ob er nicht immer noch ſchlafe und träume. Bei der Hauptverrichtung, die den Elfen in unſerm Drama zugetheilt iſt, nämlich Liebesträumereien zu erregen, iſt es ſehr angemeſſen, wenn es von ihnen heißt, daß ſie „dem Dunkel folgen wie ein Traum“.

Am Ende aber, wem dieſe ganze Betrachtungsweiſe nicht gefällt, der mag, ſo ſagen wir mit den Schlußworten des Puck, ſich vorſtellen, er ſelbſt habe, während dieſe Schatten an ihm vorüberzogen, nur geſchlummert und geträumt. In Wahrheit haben ſolche Träume mehr Gehalt und Werth, als das Meiſte, was wir im gemeinen Wachen ſehen. Die Geſichte der Dichtkunſt ſind, wenn man will, und wie der nüchterne Theſeus anzunehmen geneigt ſcheint, auch nur Träume, wie die der Verliebten und Verrückten, doch eine andere Species, diejenige, welche, mit der wachſten Beſonnenheit verbunden, das Reich der Rüpel und Philiſter gegenüber dem der Elfen und Geiſter ernſtlich und gründlich geringſchätzen läßt, und hierin jede höhere, namentlich auch wiſſenſchaftliche, Lebensbetrachtung auf ihrer Seite hat; denn auch dieſe iſt dem wahrhaft ehrenvollen

Schicksal verfallen, für Träumerei geachtet zu werden v
denen, welche auf dem Standpunkt des Webermeisters Zett
vor oder in oder nach seiner Verwandlung, sich befinden.

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und gibt ihm festen Wohnsitz.

V.

Miscellen.

1. Troilus und Creſſida.

„Dieſes Stück ſteht unter den Shakeſpeare'ſchen von jeher und heute noch für die Kritik als ein großes Räthſel da, deſſen Löſung noch nicht ausgeſprochen iſt.“ So der neueſte Kritiker, M. Rapp *). A. W. Schlegel erklärt das Stück für eine durchgeführte Ironie auf die Krone aller Heldenſagen, den trojaniſchen Krieg, wobei jedoch der Dichter nicht die Ilias, ſondern die aus dem Dares Phrygius hergefloſſenen Ritterromane vor Augen gehabt habe. Ulrici ſagt: „Die Grundidee iſt: den tiefen, durchgreifenden Gegenſatz der Geiſtes- und Lebensbildung des (griechiſchen) Alterthums gegenüber dem neuen Lebensprincipe des Chriſtenthums beſonders von der ſittlichen Seite her, innerhalb der komiſchen Weltanſchauung, zur Darſtellung zu bringen.“ Gervinus vermuthet, Shakeſpeare habe ſich dem Homer nebenbuhleriſch gegenüberſtellen und einen Muthwillen an ihm üben wollen, findet es aber dabei ſelbſt auffallend, daß der Dich-

*) Studien über das engliſche Theater, 1862, S. 187. Nicht viel anders, wie ich nachträglich ſehe, auch noch der „Realiſt“ im Morgenblatt.

ter gleichmäßig allen seinen Quellen gegenüber in dieser Stücke jeden engern Anschluß vermieden; er habe es wesentlich mit dem Stoffe dieses großen Dichtungsthema's zu thun Nach Rosenkranz wurde Troilus und Cressida „von Shakespeare zu einer großartigen politischen Komödie verarbeitet worin er den Machiavellismus persiflirt und das durch blo physische Uebermacht begründete Privilegium der Ritterlichkei zur Herrschaft vom zweischneidigen Witz des lumpigen Prole tariers Thersites verspotten läßt." Kreyßig legt den Haupt nachdruck auf die „mit furchtbarer Wahrheit geschilderte herz lose Kokette", und sieht in unserm Stücke, wie in Antonius und Cleopatra, und Timon, „einen schlagenden Beweis jener tiefen Verstimmung, die aus uns unbekannten Grün den sich des Dichters gegen das Ende des ersten Jahrzehn tes des 17. Jahrhunderts bemächtigte." Rapp hält das Drama für ein satyrisches Gedicht, hervorgegangen aus der im Dichter lebendig gewordenen Reaction des germanischen Geistes gegen den griechischen, vor Allem in sittlicher Hin sicht, wiewohl in der liebevollen Ausführung der Partie von welcher das Stück den Namen trägt, das englische, d. h. des Dichters sanguinisches Naturell als dem griechischen völlig geistesverwandt und congenial erscheine und damit die Satyre wieder neutralisirt worden sei.

Ohne mich hier auf eine ausdrückliche Kritik dieser Ans sichten einzulassen, erlaube ich mir nur, denselben in Kürze die meinige gegenüberzustellen. Bloß darauf möchte ich im Vor aus hinweisen, daß ich ohne die mißliche Annahme moderner geschichtsphilosophischer oder litterarischer Tendenzen bei dem Dichter auskomme; eine christliche oder germanische Satyre im Besondern würde sich, anstatt allen Nachdruck auf die Liebes- und Ehrenmotive zu legen, wohl eher auf das eigenthümlich Antike und Griechische, besonders das Mytho logische, geworfen haben.

Shakespeare hat ganz einfach seinem schaulustigen Publicum auch einmal den trojanischen Krieg und dessen Helden vorführen wollen — ähnlich wie der Dr. Faust des Volksbuchs seinen Studenten einmal die Helena erscheinen läßt. Aber ohne Zweifel war unserm Dichter, der seine ersten Versuche in der Dramatisirung der englischen Kriege längst hinter sich hatte, sogleich klar, daß jener Zweck und der andere, ein gutes Drama zu schaffen, nicht ohne Weiteres zusammen erfüllbar seien. Dem erstern gemäß sehen wir ihn, soweit die engen Schranken eines Bühnenstücks es erlaubten*), nach einer gewissen übersichtlichen Vollständigkeit in Bezug auf Begebenheiten und Personen streben; wiewohl unmittelbar scenisch nur zwischen den Grenzpunkten der homerischen Erzählung, ohne darum auch sonst vorzugsweise dieser zu folgen. Dem andern, specifisch dramatischen, Zwecke suchte er durch ein Kunstmittel zu genügen, das ihm ohnehin geläufig war: es ließ sich ja dem Krieg eine zweite Handlung, welche in dramatischer Hinsicht die erste sein konnte, beigeben. Hierzu eignete sich die Geschichte von Troilus und Cressida nicht bloß durch ihre damalige Bekanntheit und Beliebtheit, sondern auch durch ihre unverkennbare innere Verwandtschaft mit der Kriegsangelegenheit. Um was handelte es sich denn eigentlich vor Troja? „Um einen Hahnrei und eine Hure," gibt uns Thersites so deutlich als grob zur Antwort. Etwas von einem Hahnrei ist ja aber auch Troilus, und Cressida ist von innen wie von außen eine zweite Helena. Den Krieg im grellen Lichte dieses Motivs zu zeigen und zu erblicken und damit seine Bedeutung herunterzusetzen, dazu trug wohl auch der Patriotismus ein wenig bei, da die Engländer sich für Abkömmlinge der Trojaner hielten. Schon

*) Starting ... to what may be digested in a play, wie der Dichter selbst, im Prolog, sagt.

bei den Griechen war Shakespeare mit dieser Umkehru
unserer gewöhnlichen Sympathieen nicht ohne Vorgänge
was bei ihm das englische Interesse, das that bei Euripid
das athenische, anti-lakedämonische. Das Unrecht der T
janer, im Besondern des Paris, wird nicht verschwieg
(man höre namentlich, wie Hector davon spricht); aber
wird gezeigt, daß auch die Griechen ihren Paris haben,
dem die Cressida dem Troilus abjagenden Diomedes. D
That des Paris wird auch ein wenig beschönigt dadur
daß im troischen Kriegsrath angeführt wird (von Troilu
sie sei im Grunde nur Vergeltung für vorangegangenes U
recht, Helena nur ein guter Ersatz für die von den Griec
gefangen gehaltene alte Schwester des Priamus: es w
jedoch nicht zufällig sein, daß gerade demjenigen, welc
dieses geltend macht und sich überhaupt am eifrigsten für
Behaltung der Helena ausspricht, die Rolle des troisch
Menelaus zufällt. Eine halb komische Behandlung des Kri
war mit solcher Beleuchtung von selbst gegeben. Einen A
dazu bei unserm Dichter finden wir um so begreiflich
wenn wir bedenken, daß auch der erhabenste und rührend
Stoff, wenn er lange genug auf allen Märkten gesung
wird, sich abnutzt. Gleichwohl ist die Komik nur mä
durchgeführt; offenbar weil sie dem bekannten Stoffe u
besonders dem nun einmal nicht gut wegzulassenden und do
ohne allzu große Entstellung, auch nicht komisch verwendbar
Tode Hector's zu viel Eintrag gethan hätte. Theilweise
der heitere Eindruck, den die Darstellung auf uns mac
auch kein ganz ebenso vom Dichter beabsichtigter, sonde
beruht auf den individuellen und modernen Zügen, wom
diese idealen und antiken Figuren hier ausgestattet sin
Es erklärt sich aus dem Bemerkten, daß die Liebe in unse
Stücke, namentlich bei den Belagerern, eine große und ni
auf die beiden Haupthändel beschränkte Rolle spielt. Achill

hält ſich vom Kampfe fern, weil er es der Hecuba und ihrer von ihm geliebten Tochter Polyxena verſprochen. Patroclus iſt, wenigſtens nach der Ausſage des Therſites, ein Mädchenjäger; und daſſelbe Läſtermaul macht beide Freunde zu noch ſchlimmeren Genoſſen. Von Diomedes iſt ſchon die Rede geweſen. Als Creſſida in das griechiſche Lager kommt, begrüßen ſie die verſammelten Heerführer mit Küſſen; ſelbſt die gute alte Chronik, Neſtor mit ſeinen drei Tropfen Blut, nimmt dieß noch mit, bevor er gänzlich vergilbt und vertrocknet. Dem Verhalten der griechiſchen Helden in erotiſcher Hinſicht entſpricht die Liederlichkeit, womit ſie im Ganzen den Krieg führen, und die Geringheit der berühmteſten unter ihnen: dieſer Ajax iſt an Verſtand wie an Leibesſtärke ein Ochſe, und die Art, wie Achilles mit ſeinen Myrmidonen den kampfmüden und wehrloſen Hector tödtet, iſt niederträchtig. Neben dieſen griechiſchen Größen kommen die trojaniſchen, ſelbſt Paris, auffallend gut weg. Nur die hauptſächlich durch Intelligenz berühmten und zu wirken berufenen unter jenen, Ulyſſes, Neſtor und Agamemnon, können Reſpect einflößen, welchem jedoch durch ihre geringen Erfolge Abbruch geſchieht. Unter ſolchen Umſtänden iſt das Hervortreten des Therſites in unſerm Stücke ſehr gerechtfertigt, wie es hinwieder ein deutlicher Fingerzeig für das Verſtändniß des letztern iſt. Durch dieſe Beſchaffenheit der Belagerer wird nun aber auch das Heldenthum der Trojaner, ſogar Hector's, herabgedrückt, weßhalb der Dichter wenig dabei verweilt. Auch die tragiſchen Motive im Ende dieſes Helden ließen ſich in einem ſolchen „Krieg um einen Unterrock“ unmöglich ausbeuten. Wie billig, wird man nun die dramatiſche Hauptwirkung auf der andern Seite, d. h. von der Geſchichte zwiſchen Troilus und Creſſida erwarten; und ſo war's auch wohl vom Dichter gewollt und gemeint. Aber eine an ſich ſo gewöhnliche Geſchichte, zwiſchen an ſich ſo

gewöhnlichen Personen, konnte es, trotz des ihnen zugesellt
Kupplergenies, dem, wie auch immer heruntergebrachte
Kriegshandel nicht zuvorthun.

Unsere Auslegung ist zuletzt von selbst in Kritik üb
gegangen, und beide lassen sich kürzlich so zusammenfasse
der Dichter hat den Trojanerkrieg ohne weitere Absic
behandelt, außer der allgemeinen und formellen, den beli
ten Stoff bestens für die Bühne herzurichten; und die Eige
thümlichkeit der Auffassung besteht wesentlich nur in
Hervortreibung der im Stoffe selbst gefundenen erotisch
Motive, nebst einer gewissen, mehr nationalen als indi
duellen, Vorliebe für die Trojaner. Von Seiten der Au
führung ist das Stück so geistvoll, als nur je eines
Shakespeare'schen Werke. Dennoch macht es keinen re
harmonisch-künstlerischen Eindruck. Der erste Fehler ist,
derjenige Theil des Ganzen, welcher, bei seinem Man
an dramatischer Verinnerlichung und Zusammenfassung, b
eine gewichtige Grundlage bilden konnte (der Krieg),
dennoch an Interesse über die dramatische Haupthandlu
(zwischen Troilus und Cressida) davonträgt. Der zwe
Fehler ist derjenige, welcher es so schwer oder unmögl
macht, zu sagen, ob wir eine Tragödie oder Komödie
uns haben; es ist eine Tragikomödie in dem bedenklich
Sinne, wonach die beiden Elemente zu keiner freien E
faltung gediehen sind; der Dichter hat weder der dargestell
Begebenheit eine tragische Theilnahme geschenkt und gew
nen, noch auch die Voltaire'sche Keckheit gehabt, sie g
in's Komische hineinzuspielen. Nach alle dem scheint
hier weniger ein unlösbares Räthsel für den Aesthetiker,
eine ungelöste Aufgabe von Seiten des Dichters vorzuliege

2. Zum Othello und Macbeth.

Ich habe oben geäußert, unser Dichter werde bei seinem Mohren kaum zwischen einem Mauren und einem Neger unterschieden haben. Von dieser Ansicht hat mich auch eine zwischen Gerstäcker und einem Anonymus in der Köln. Zeit., 28. Mai bis 5. Juni 1864, gepflogene Verhandlung, in welcher jener für den Mauren, dieser für den Neger plaidirte, nicht abgebracht. Zu dem heldenmüthigen General in venetianischem Dienst würde geschichtlich ein Maure besser passen; nach IV, 2 ist wirklich Mauritanien Othello's Heimath; auch wird er ein Berber (in Jago's Sprache ein Berberhengst, I, 1) genannt, was dann wieder von Barbar (I, 3) nicht weit ist — und auf einen Barbaren, einen Wildfremden überhaupt, kam es dem Dichter jedenfalls mehr an als auf einen bestimmten Racenmenschen; das Schwarz (black) kann nach dem Sprachgebrauch auch bloß Schwärzlichkeit oder Häßlichkeit bedeuten; selbst der kohlschwarze Aaron im Titus Andronicus (III, 2) ist vielleicht mit diesem Prädicat zu sehr angeschwärzt. Andererseits konnte dem Dichter für seinen Zweck, beziehungsweise den des Jago, gerade die größere Häßlichkeit des Negers dienen; und Othello heißt nicht nur schwarz, sondern auch dicklippig (I, 1); jedenfalls gebraucht Shakespeare negro und moor von Einer und derselben Person an der einzigen Stelle seiner Dramen, wo sich der erstere Ausdruck findet, im Kaufmann von Venedig, III, 5: I shall answer that better to the commonwealth than you can the getting up of the negro's belly: the Moor is with child by you, Launcelot. Das Wahrscheinlichste ist also doch, daß dem Dichter ein Wesen vorschwebte, welches sich in keinem unserer ethnographischen Atlasse findet und in Mauritanien oder Guinea ebenso fremd herumgelaufen wäre, als seine Griechen in Hellas, ein Wesen, das eine gewisse Mitte zwischen einem Mauren und einem Neger hält, und

mit einer mehr oder weniger dunkeln Farbe und dicken Li
pen und jeder sonstigen wünschenswerthen Häßlichkeit do
eine nicht unedle Gesichtsbildung vereinigt. Der Zuschau
freilich verlangt ein bestimmteres Bild als der Leser, un
der Schauspieler muß namentlich hinsichtlich der Farbe sei
Wahl treffen. Da wird nun eine leichte dunkle Färbun
Alles sein, was von äußerer Zuthat nöthig ist. Es
insonderheit nicht abzusehen, warum für die Darstellun
Othello's ein ächter Neger erforderlich oder auch nur se
passend sein sollte. So wenig als für die des Dogen e
wirklicher Doge. Ein starkes Schwarz, auffallend wulsti
Lippen, lange Arme und Beine würden bei diesem Mohr
nur störende Accidenzen sein; und sogar das erhebende B
wußtsein, daß Haare und Farbe ächt seien, ist für den Kun
genuß entbehrlich. Wer Schaum vor dem Mund zeigen wi
kann, wie weiland Bergopzoomer in solchem Herzenskumm
that, Seife in's — Maul nehmen, und nun gewiß den schwa
zen Künstler, der sich auf seine natürlichen Mittel beschränk
will, noch überbieten. Ira Aldridge kann nur bestätige
was ich gesagt habe; er gab (1854) entschieden mehr d
gewöhnlichen Schwarzen, als den Shakespeare'schen, und w
daher mehr in anthropologischer Hinsicht interessant als kün
lerisch befriedigend.

One Michael Cassio, a Florentine,
A fellow almost damn'd in a fair wife. (I, 1).

In Betreff des Florentiners nur noch so viel, daß d
obige (S. 56 f.) Deutung im Wesentlichen dieselbe blieb
wenn, nach Tieck's jetzt wohl allgemein verlassener Meinun
Cassio II, 1 ein Veroneser genannt wäre, sei's daß Shakespea
ihm mit einer kleinen Nachlässigkeit das eine Mal die ein
das andere Mal die andere Stadt zur Heimath gab, od
daß Jago, wie Tieck will, den Florentiner als Schimpf

namen meint. Das Letztere ist aber doppelt unwahrscheinlich, wenn man mit Tieck den Jago selbst aus Florenz stammen läßt. Es wäre jedoch wunderlich, wenn sämmtliche drei militärische Hauptpersonen des Stücks aus einem andern Staate kämen, als dem, welchem sie dienen, wogegen, wie gezeigt, Alles gut zusammenstimmt, wenn wir uns den Jago als eine ächte Venediger Ratte denken. Es spricht für seine venetianische Herkunft auch die Aeußerung III, 3: I know our country disposition well: In Venice they do etc., was freilich in der deutschen Uebersetzung verwischt ist. — Die Auslegungen der zweiten angeführten Zeile gehen hauptsächlich in der Hinsicht auseinander, daß die einen das schöne Weib von einem wirklichen Weibe und zwar Bianca, die andern es von Cassio verstehen. Ersteres z. B. auch Delius; Cassio sei im Begriff, Bianca zu heirathen. Ob aber diese Heirath, die übrigens offenbar nur eine spätere augenblickliche Erfindung Jago's ist (IV, 1), den Cassio zum Lieutenant disqualificiren würde — worauf es nach dem Zusammenhang abgesehen ist —, in den Augen Jago's und Roderigo's namentlich, welchem jener von der angeblichen Braut nur soviel sagt, daß sie ein schönes Weib sei? In den Zusammenhang scheint besser die andere Erklärung zu passen, welche das Weib auf Cassio selbst deutet, und zwar (um nur das Wahrscheinlichste zu berücksichtigen) auf sein unkriegerisches Aeußere. Gegen diese Deutung werden jedoch (vgl. Lüders, Beiträge zur Erklärung von Sh. Oth., 1863, S. 2 ff.) sprachliche Bedenken erhoben, das eine von dem Ausdruck damn'd in, das andere von dem Shakespeare'schen Sprachgebrauch wife = Gattin hergenommen. Das Letztere nun dürfte weniger in's Gewicht fallen, da Jago den Cassio am Ende ebensogut einem verheiratheten als einem unverheiratheten Weibe ähnlich finden kann. Aber die Stelle zielt auf Cassio's unkriegerisches Aussehen, ohne ihn mit einem Weibe

zu vergleichen. Was Jago sagen will, ist dieses: Cassio
zu weiter nichts als zum Manne eines schönen Weibes tau
lich (ganz abgesehen von der Bianca und überhaupt ein
bestimmten Weibe): „ein Kerl so gut als schon verdammt
einem schönen Weibe", d. h. von der Natur dazu bestim
und nur dazu, ein schönes Weib zu freien und in ein
solchen, nach Jago'scher Ansicht vom lieben Ehestand, se
Verdammniß zu finden. Dieser Sinn der Worte paßt a
gut zu dem nachherigen Plane des Verläumders mit d
Lieutenant und zu dem framed to make women false
am Schluß). Es scheint mir nach allem diesen ungered
fertigt, die Stelle für verdorben zu erklären, wie Lüd
u. A. thun.

Though other things grow fair against the sun,
Yet fruits that blossom first will first be ripe. (II, 3).

Diese von Jago zu Roderigo gesprochenen Worte sol
jedenfalls die Unzufriedenheit des Letztern mit dem Ga
seiner Sache beschwichtigen; in Bezug auf den näheren Si
aber sind sie ein Kreuz der Ausleger. Der neueste mir
kannte (Lüders a. a. O. S. 55 ff.) betont die Worte „
der Sonne" und nimmt sie = „nur in der Sonne". „D.
obgleich in manchen Fällen fortdauernd günstige Umstände
forderlich sind, damit das Ziel erreicht werde, so kannst d
dem eben jetzt keine Sonne lächelt, dich doch damit tröste
daß auch bei bewölktem Himmel du die Priorität des Anspru
voraus hast; gut Ding will Weile haben." Abgesehen v
dem mir nicht ganz klaren Sinne des erwähnten Vorau
habens, ist diese Deutung dem Zusammenhange nicht ang
messen. Dieser zufolge will Jago dem Roderigo die gege
wärtigen Umstände als durchaus günstige einreden. „Geht
nicht gut?" hat er unmittelbar vorher gefragt, und sich dara
berufen, daß jener mit einigen von Cassio erwischten Schl

gen die Absetzung desselben erkauft habe. Diese Schläge sind daher in keinem Falle — was selbst einem Roderigo gegenüber ein zu plumper Lohn wäre — die einzige Blüthe der gehofften Frucht, so richtig auch sonst wohl der von Lüders citirte Sievers Beides zusammenbringt. Die Antithese in unserer Stelle besteht nicht zwischen günstigen Umständen und ungünstigen, sondern zwischen scheinbar günstigen und wirklich günstigen, zwischen gutem Aussehen und gutem Stande der Angelegenheit; nicht against the sun, sondern fair ist in dem ersten Verse zu betonen. Du scheinst anzunehmen, will Jago sagen, daß die Sonne, indem sie die Früchte reift, ihnen zugleich wie anderen an ihr gedeihenden Dingen ein gefälliges Aussehen geben müsse. Aber bedenke, daß es bei Früchten nicht auf die Schönheit, sondern auf die Reife ankommt, und diese um so eher eintritt, je eher sie blühen. Im Stadium des Blühens nun eben befindet sich deine Angelegenheit, da Cassio beseitigt ist. Sogar das Grün und Gelb auf deinem Buckel ist eigentlich ein Frühlingsschmuck, ein fühlbares Symbol deiner hoffnungsvollen Lage.

O! beware, mylord, of jealousy;
It is the green-eyed monster which doth mock
The meat it feeds on. (III, 3).

Ich kann die obige (S. 26) Deutung dieser Worte auch gegen die von Lüders a. a. O. S. 65 ff. vorgezogene nicht aufgeben: „Die Speise des Ungeheuers ist nichts Anderes als eben der Eifersüchtige selbst, an dessen Qualen es sich höhnisch weidet: das Monstrum spielt wie die Katze mit der Maus, vor dem letalen Bisse.“ Mindestens ebenso nöthig, wie vor der Katze, wird es sein, die Maus vor der Vorrathskammer zu warnen, welche jener zur Obhut anvertraut ist. Der Nahrung der Maus entsprechen die Gründe, wovon

sich die Eifersucht unterhält. An sie läßt auch die Grü
äugigkeit des Scheusals am ehesten denken, welche auf ei
krankhaftes Sehen hinweist: die Eifersucht traut ihren Grü
den selbst nicht, wie der in der unmittelbaren Fortsetzu
unserer Stelle erwähnte innere Zwiespalt dieser Leidenschaf
die Vereinigung von Zweifel und Liebe, zeigt. Man ve
gleiche endlich als Parallele: O, that my husband sa
this letter! it would give eternal food to his jealous
(Die lustigen Weiber von Windsor, II, 1).

Im Macbeth IV, 3 wird dem Macduff gemeldet, d
der Tyrann ihm Frau und Kinder ermorden lassen, wora

Malcolm: Faßt euch:
Laßt uns Arznei aus mächt'ger Rache mischen,
Um dieses Todesweh zu heilen.
Macduff: Er hat keine Kinder.

Rötscher (Kritiken und dramaturgische Abhandlunge
1859, S. 211 ff.) erklärt das Wort Macduff's so: „M
ein Mensch, welcher niemals die Empfindungen eines Vate
gehabt, ist so grausamer That, wie die Ermordung unschu
diger Kinder ist, fähig." Ich gehe einig mit Rötscher
der Verwerfung derjenigen Deutung, welche das „Er" a
Malcolm bezieht, sowie derjenigen, welche den Macduff
Worte rachdurstig sprechen läßt. Zwar wäre ein vorübe
gehendes Aufflammen dieser Art selbst bei einem so edl
Manne nicht gerade unnatürlich. Der Zusammenhang le
es aber allerdings näher, uns den Helden vorerst nur v
Schmerz erfüllt zu denken. Wenn jedoch Rötscher es als ein
Vorzug seiner Erklärung betrachtet, daß danach Macduff g
nicht in seinem Schmerz unterbrochen werde, gar nicht auf Ma
colm hinhöre, so ergibt sich wenigstens dem Leser und Hör
die Beziehung der fraglichen Worte auf die nächstvorang

gangenen so von selbst, daß es nicht gerathen scheint, sie ohne Noth aufzugeben. Wir brauchen darum gar nicht den Macduff sich in seinem Schmerz unterbrechen zu lassen; man kann auch im Schmerz antworten. Beides, Schmerz und Antwort, ist verbunden, wenn wir den Helden ausrufen lassen: Was ist doch all das Leid, das ich ihm zufügen könnte, gegen das mir von ihm angethane! Noch genauer aber dem Zusammenhange sich anschmiegend ist folgende Erklärung: Malcolm meint natürlich nur, Macduff solle sich an Macbeth rächen so gut als eben möglich. Dieser aber, in das Gefühl seines Verlusts versunken, kann sich die Rache jetzt noch gar nicht anders vorstellen, als daß sie eine genaue Zurückgabe *seines* Schmerzes sein müßte; und seine Worte sind die nächste beste Abweisung der erhaltenen Aufforderung: Ach! dein Trost ist ja schon darum nichtig, weil der Wütherich keine Kinder hat!

---

3. Die vierzehn Komödien.

„Ein Dutzend Worte lang."

Ich lasse hier in aller Kürze die Shakespeare'schen Komödien Revue passiren mit Rücksicht auf die Frage, ob und in welchem Sinne sich jeder derselben, trotz der Mehrheit der Handlungen, eine innere Einheit zuschreiben lasse. Die Reihenfolge ist die der ersten Gesammtausgabe.

1. Ein edelgesinnter Fürst, durch seinen Bruder vom Thron und aus dem Land gestoßen, weilt seitdem mit seiner Tochter auf einer abgelegenen Insel, wo er eine zauberhafte Herrschaft führt, bis einst der Usurpator mit Genossen an diese Insel verschlagen und nun durch den Bruder zur Bereuung und Wiedergutmachung seiner That gebracht wird, während das Mädchen einen Gatten am Sohne eines der fürstlichen Ge-

führten findet — Der Sturm. — Dem Verbrechen des Antonio, der seinen Bruder Prospero vom Throne Mailand's vertrieben hat, folgen innerhalb unseres Drama's ähnliche Versuche von Seiten des mit Jenem verbündeten Sebastian gegen seinen königlichen Bruder von Neapel, sowie von Seiten des Ungethüms Kaliban und seiner kannibalischen Genossen gegen Prospero. Aber diese Versuche gehen schnell und erfolglos vorüber; ihre Bedeutung reicht nicht über die eines Abklingens des Grundtons in verwandten Tönen hinaus. Die Liebesgeschichte zwischen Ferdinand und Miranda hat zur Haupthandlung kaum eine nähere Beziehung, als daß sie einen wohlthuenden Gegensatz der reinen unschuldigen Menschlichkeit zu den Unmenschlichkeiten derselben bildet.

2. Ein junger Mann wird seiner Braut und einem Freunde dadurch untreu, daß er diesem die Geliebte abwendig zu machen sucht, wird aber durch Mißerfolg und Beschämung zu seiner Pflicht zurückgeführt, während der Andere durch mannhafte Betragen auch den bisherigen Widerstand des Vaters seiner Geliebten überwindet — Die zwei Edelleute von Verona. — Beide Handlungen stehen auf gleicher Höhe des Interesses. Was der Dichter darstellen will, ist eben die contrastirende Handlungsweise der beiden Jünglinge. So protensartig der eine, als Verliebter und Freund, so männlich fest ist der andere; und wie jener dem Freunde die Braut zu rauben sucht, so erringt sich dieser dieselbe wieder im Stande eines eigentlichen Räubers.

3. Ein lustiger alter Sünder wirbt aus Eigennutz gleichzeitig um die Liebe zweier nicht minder aufgeweckten ehrbaren Bürgersfrauen, die ihm Gegenliebe heucheln und ihn, unter Mitwirkung des eifersüchtigen Gatten eines derselben, mit Spott und Schaden ablaufen lassen, während die Tochter der andern zwei von ihren Eltern begünstigte Liebhaber zu Gunsten eines dritten prellt — Die lustigen Weiber

von Windsor. — In beiden Handlungen fährt ein Freier (oder zwei) zu Gunsten eines andern Mannes (oder zweier) ab. Ein Contrast aber liegt schon darin, daß dort der Freier durch zwei Eheweiber, hier die Freier durch ein Mädchen an der Nase geführt werden, womit sofort auch die Charaktere der verschiedenen Personen sich modificiren. Indessen ist jenes, die Falstaffiade, entschieden die Haupthandlung.

4. Ein sich auf seine äußere Gesetzlichkeit und Sittenreinheit sehr viel zu Gute thuender hochstehender Mann erliegt der geschlechtlichen Versuchung, sobald er die erforderliche Macht in seine Hände bekommt, und muß nun froh sein, die Gnade zu erlangen, die er Andern, scheinbar Schuldigern, in Wahrheit Würdigern, versagt hatte — Maaß für Maaß. — Den dramatischen Hauptcontrast gegen Angelo bildet der junge Claudio, welcher mit dem Tode büßen soll, weil er mit seiner Braut vor der Hochzeit umgegangen ist, die bloß wegen Nichtbereinigung der Mitgift noch nicht hatte stattfinden können. Angelo hätte umgekehrt, als die Hochzeit schon angesetzt war, seine Braut verlassen, weil die erwartete Mitgift ausblieb, und erlaubt sich nun ferner die gröbsten Angriffe auf die Unschuld und das Leben Anderer, ganz ähnlich dem Gesindel und den Verbrechern, gegen die er in seiner amtlichen Stellung so streng einschreitet.

5. Zwei Zwillingsbrüder werden bald nach ihrer Geburt durch Schiffbruch von einander getrennt; der eine sucht, zum Jüngling herangewachsen, den andern auf und kommt so, ohne es zu wissen, in dessen Stadt; dadurch entsteht, da sich Beide zum Verwechseln ähnlich sehen, die tollste Verwirrung, bis sie endlich zusammentreffen — Komödie der Irrungen. — Dieselbe Geschichte, mit schwächerer Betonung, wiederholt sich zwischen den Sklaven der beiden Jünglinge, bloß variirt nach Stand und Situationen, während die Charakteristik sehr zurücktritt; nicht sowohl eine

Neben-, als vielmehr eine Zwillingshandlung. Wie hierm
die spaßhafte Seite der Hauptbegebenheit, die aus leiblich
Aehnlichkeit entstehende Verwicklung, verzwiefacht ist, so
auch die ernsthaftere und rührendere, die Wiedervereinigu
getrennter Familienglieder, dadurch vervielfältigt, daß nic
bloß die Brüder, sondern auch die Eltern des Hauptpaa
und die Söhne, der Gatte und die Gattin sich wiederfinde
was indessen alles nur ein nebensächliches Interesse erreg
Auch daß der Vater während des ganzen Stücks in gelind
Todesgefahr schwebt, ist eine bloße, übrigens ganz passen
Folie des heitern Hauptvorgangs, ein Hinweis auf den düste
Grund, auf welchem auch wohl ein so oberflächliches Sti
Menschenleben spielt.

6. Zwei Liebespaare finden und verbinden sich, v
welchen das eine durch boshafte Verläumdung auf eine Wei
getrennt wird, während die zwei andern Personen umgeke
dadurch zusammenkommen, daß man jede von ihnen glaub
macht, die andere sei in sie verliebt — Viel Lärm u
Nichts. — Zwei Handlungen, die so genau contrastir
und zusammenpassen, wie Schraube und Schraubenmutte
Zwei Paare, von denen endlich jedes Eins wird, so unwah
scheinlich dieß eine Zeit lang gewesen; aber während bei de
einen äußere Anstiftung diese Unwahrscheinlichkeit bewirk
so liegt sie bei dem andern in den Personen selbst, die bish
nur in dem Gefallen an gegenseitiger Neckerei und in d
Abneigung gegen die Ehe zusammenstimmten. Dort geschie
Alles, um ein schon vorhandenes Liebesverhältniß aufzulöse
hier, um eines zu knüpfen. Um die Stiftung der beide
Ehen bemüht sich vorzüglich der fürstliche Freund der beide
Liebhaber, um die Vereitlung der einen dessen schuftig
Bastardbruder. Am Ende aber möchte man doch fragen: Wo
der Lärm? Ein Hans und eine Grete, eine Grete und ei
Hans haben einander gefunden, wie dieses sonst ohne solch

Weitläufigkeiten und Widerwärtigkeiten geschieht: der Lärm war um nichts.

7. Einige junge Männer brechen durch Liebe ein übereiltes ascetisches Gelübde ebenso rasch, als sie es eingegangen sind, und müssen nun auf Verlangen ihrer Geliebten die Aechtheit ihrer zweiten Sinnesänderung durch eine jenem Gelübde angemessene Probezeit bewähren, ehe sie an's Ziel ihrer Wünsche gelangen -- Verlorne Liebesmühe. — Es ereignet sich hier Eine und dieselbe Begebenheit zwischen den vier Paaren, ohne beträchtliche Abwandlung durch die Charaktere der einzelnen Personen, unter welchen auch Biron und Rosaline nur durch Humor, nicht durch Handlungen oder Schicksale hervortreten. Derselbe Hergang wiederholt sich, nur massiver, auch zwischen einigen derber komischen Nebenfiguren, gelehrten und andern Narren, mit besonderer parodischer Beziehung auf die Studirwuth der vier jungen Herrn.

8. Wie durch den Zauber eines Traums werden einige Liebespaare irregeführt; es folgt jedoch dem Traum ein fröhliches Erwachen, der kurz währenden Trennung um so beglückendere Wiedervereinigung; was sich als Tragödie ankündigte, gestaltet sich komisch — Ein Sommernachtstraum. — Die Hochzeitfeier von Theseus und Hippolyta ist der schöne Rahmen des Gemäldes; diese Zwei haben den Zwist (wirklichen Krieg) schon hinter sich; was sie trennt, sind nur noch die paar Tage bis zur Hochzeit. Hingegen die beiden bürgerlichen Paare kommen auf eine Weile auseinander, aber ebenso schnell und leicht wieder zusammen. Ein beruhigendes Seitenstück dazu bilden die ungefährlichen Eifersüchteleien zwischen Oberon und Titania. Die schauspielernden Handwerker liefern den komisch schnarrenden Baß zu dem Elfengezirp und damit das andere Extrem neben der von dem Doppelpaar vertretenen und auch durch diese Verdoppelung stärker betonten Mitte.

9. Unter mehreren Freiern um eine liebenswürdige Schö
siegt derjenige, welcher sich am wenigsten vom bloßen Sche
blenden läßt; deßgleichen macht ein Wucherer, der mit schei
barem Recht und anderm guten Schein einem wackern Kau
mann an's Leben will, die Erfahrung, daß auf bloßen Schein
schlechter Verlaß ist, er fällt in die dem Andern gegrabe
Grube selbst hinein — Der Kaufmann von Venedi
— Nicht bloß die Prinzen von Marocco und Arragon si
Scheinmenschen, sondern auch Shylock ist einer und zwar e
versteckterer, vielseitigerer, gefährlicherer, — ein böser Han
wurst — der unter der Außenseite von Redlichkeit, Dien
fertigkeit und Frömmigkeit dem Mitmenschen nach Eige
thum und Leben trachtet. Dagegen setzen sich Bassani
Antonio und Portia, die beiden Erstern (sammt Freu
Gratiano) nur zu sehr, über allen bloßen Schein weg. Hi
wieder will unsere Komödie, aus ihrem besondern Gesicht
punkt, selbst Jessica und Lanzelot nicht als Solche betrach
wissen, die durch ihr Davonlaufen (beziehungsweise M
nehmen) dem Alten ein wahrhaftiges Unrecht zufügen. S
pragmatischer Hinsicht ist die Liebesgeschichte der Haupthande
dieser Vorzug wird aber durch unsern Antheil an dem Recht
handel nahezu ausgeglichen und, auch ohne daß man d
Juden tragisch nimmt, durch die bloße Kunst der Charakt
ristik leicht sogar überwogen.

10. Ein Fürst, durch seinen Bruder vom Thron gestoß
und verbannt, führt mit seinen Freunden ein der Genüs

*) Darunter natürlich zunächst nicht die Verpflichtung, die Anton
dem Juden ausgestellt hat, verstanden, wenn gleich man sich das Wor
spiel als einen Ersatz für so manche andere, die durch die Ueber
setzung verloren gehen, gefallen lassen kann. — Vgl. zum Obige
meine Schrift: Shakespeare's Kaufmann von Venedig, Bern, 185

aber auch der Uebel des Hofes lediges, der Natur und den natürlichen menschlichen Regungen offenes, idyllisches Waldleben, dessen Hauptfiguren ein Liebespaar, eine Tochter des verbannten Herzogs und ein gleichfalls von seinem Bruder verdrängter junger Edelmann, bis endlich auch die beiden Uebelthäter nach dem Walde ziehen und nun Alles wieder gut gemacht wird — Wie es euch gefällt. — D. h. — so ließe sich der Titel aus dem Stücke selbst heraus erklären *) — wie du, verehrungswürdigstes Publicum, es gern hast, indem du da Hof- und Landleute, mit ein wenig Phantasie sogar wilde Thiere, Residenz- und Waldleben, Staatshändel und Idylle, Verrath und Treue, Mordlust und Liebesschwärmerei, Alles mit einander für deinen Schilling bekommst. Doch ist auch hier nicht der Wald vor den Bäumen zu übersehen — der wirkliche Wald der Ardennen: es ist eine Waldcur für Hofleute, die zum Glück mit heutigen Bad- oder Luftcuren das gemein hat, daß viele Gesunde dabei sind. So vor Allen Orlando und Rosalinde, für welche beide die Cur keine andere Bedeutung hat, als ihre Liebe auf die lieblichste Weise zur Erscheinung und Reife zu bringen, während das vorübergehend Bedenkliche ihrer Lage den Alles, selbst die Liebe noch, verschönenden Götterfunken des Humors hervorlockt. Daneben der Contrast der bloßen lieben Natur in dem Schäferpäärchen, und die heitere Parodie des idyllischen Hoflebens in der Heirath des Narren mit einem Landmädchen,

*) Vermuthlich jedoch beabsichtigte der Dichter eine bloße freundliche Anspielung auf eine Stelle im Vorwort der Rosalynde von Thomas Lodge, woraus unser Drama geschöpft ist: If you like it, so; and yet I will bee yours in duetie, if you be mine in favour. Der Roman hatte gefallen, unser Dichter konnte also statt If you like it sagen: As you like it.

während der Blasirte (Jacques) auch der frischesten Natur seine eigene Farbe ankränkelt.

11. Ein unbändiges Mädchen findet seinen Meister an einem Manne, der sie, unter dem Anschein bloßer Liebe und zartester Fürsorge, in ihrer eigenen Manier und mit männischer Uebertreibung derselben behandelt und dadurch schließlich zu einem Muster weiblicher Unterwürfigkeit sogar für sanfte Geschöpfe macht — Zähmung einer Widerspenstigen. — An der Schwester der Bezähmten (und noch einer Frau) erleben wir das Gegenstück dazu, das Widerspenstigwerden einer sonst Zahmen. Doch erst am Schlusse tritt dieß hervor und ist nur zur Hervorhebung jenes Hauptergebnisses durch Contrast bestimmt. Auch findet das Widerspenstigwerden nur beziehungsweise Statt: die ursprünglich Widerspenstige ist so zahm geworden, daß neben ihr nun sogar eine im Grund Zahme oder vielmehr (worauf auch die Verdopplung hinweist) das gewöhnliche Weib widerspenstig erscheint — also bloß nach einer „zufälligen Ansicht". Auch schon die Gewinnung der beiden Schwestern bildet den hübschen Contrast, daß die widerspenstige, als der rechte Mann erscheint, ihm ohne Weiteres zufällt, während die zahme, nach Art gewöhnlicher Mädchen, erst durch allerlei Brimborium zugerichtet werden muß, womit das Gewirr der Ränke und Verkleidungen in diesem Stücke zusammenhängt.

12. Eine Jungfrau verliebt sich über ihren Stand und weiß sich die Hand des Geliebten durch königlichen Befehl zu verschaffen, muß dann aber allerlei Ungemach erdulden und neue List anwenden, um von dem Gatten Erwiederung ihrer treuen Liebe zu erlangen — Ende gut Alles gut. — Neben dieser Hauptbegebenheit laufen zwei andere her: ein Krieg in Italien und die Entlarvung des feigen Parolles. Jener, nur kurz berührt, ist bloße unentbehr-

liche Voraussetzung der kriegerischen Laufbahn Bertram's, durch welche er seiner Frau entrinnt. Die andere Geschichte dagegen erhebt sich durch Selbstständigkeit und Ausführlichkeit zum Rang einer wirklichen Nebenhandlung, und zwar einer ziemlich episodischen. Doch hat sie wenigstens eine gewisse Bedeutung für die Charakteristik des Helden: wie dieser im einen Falle eine Person von sich stößt, die seiner vollen Liebe werth ist, und ihr sogar eine Dirne vorzieht, womit und wobei (durch die Verschenkung des alten Rings) er seinem Adel weit mehr vergibt, als er durch sofortige Heimführung seines Weibes gethan hätte, so wirft er im andern Falle sein Vertrauen an den Unwürdigsten weg. Insofern kann man denn auch beide Handlungen in der Weise contrastiren, daß man sagt, in der ersten sei es darum zu thun, den Helden zu seinem treuen Weibe zurück-, in der zweiten darum, ihn von einem falschen Freunde abzubringen.

13. Ein Mädchen tritt, männlich verkleidet, in den Dienst eines Herzogs und verliebt sich in ihn, der eine Andere liebt, aber von dieser verschmäht wird; diese Andere hinwieder verliebt sich in jene und vermählt sich schließlich mit dem ihr täuschend ähnlichen Zwillingsbruder, worauf auch das erstere Paar einig wird — Dreikönigsabend oder Was ihr wollt. — Der Herzog zwar und seine ursprüngliche Geliebte bekommen nicht, was sie (zuerst) wollen, aber einen Ersatz, mit dem sie zufrieden sind. Olivia wird ihr Trauer- und Nonnengelübde ebenso leicht los, als der Herzog seine hoffnungslose Liebe zu ihr. Man kann auch wohl von Einer Handlung reden und diese in der Angelegenheit der beiden Genannten sehen, welche letztlich auf die Art Eins werden, daß sich zwischen sie die beiden Geschwister, verbindend zugleich und trennend, einschieben. Es ist hiermit das Räthsel gelöst, wie die alte und doch immer

neue Geschichte einmal passiren kann, ohne daß das Herz entzwei bricht. Die zwei lustigen lumpigen Junker, der professionelle Narr und der wirkliche: Malvolio, diese Nachteule unter den heitern Vögeln, die drei Ersteren noch durch die nöthige Weiberlist (Maria's) verstärkt, sind mit einander der passendste Hausstand unserer Dame in Trauer, die, wie man die Hand umkehrt, zur Dame im Hochzeitkleid wird. Und wie die Herrin, so der Knecht: neben der Liebe Olivia's, wie auch des Herzogs, die sich so leicht eine Ablenkung gefallen läßt, eine ebenso grundlose Einbildung, geliebt zu werden.

14. Ein König, durch plötzlich angeflogene, dann aber eigensinnig festgehaltene Eifersucht verblendet, beraubt sich auf lange Jahre seiner treuen Gattin, welche dem alsbald reuig Gewordenen, sie aber für todt Haltenden, endlich wie durch ein Wunder zurückgegeben wird, während eine allem Anschein nach glücklichere Ehe zwischen ihrer Tochter und dem Sohne des beargwohnten Fürsten aufblüht — Ein Wintermärchen. — Die Liebe zwischen den beiden jungen Leuten steht hier in näherem Bezug zur Haupthandlung, als im Sturm, da auch diese sich hier um Liebe dreht, und ist ein Ersatz, welcher den Eltern für das verscherzte eigene Jugendglück wird. Mit dem starken Zeiteinschnitt ist eine Halbirung des Werkes gegeben, die ihr Bedenkliches hat, so reichlich man auch dafür entschädigt wird, und so gern man Shakespeare gelegentlich einmal über dramatischer Roman- und Idyllendichtung betrifft.

Es ist besonders eine Stelle in Vischer's Aesthetik*), was mich zu diesem Artikelchen angeregt hat, um so mehr, als ich Grund habe, anzunehmen, daß dieselbe auf eine

*) III., 1396 f.

frühere Arbeit von mir Bezug nimmt: „Shakespeare liebt diese Compositionsweise (Doppelhandlungen) namentlich in der Komödie; hier verkittet er durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Contraste fest und täuschend die zwei Bestandtheile, aber doch nur pragmatisch, nicht wahrhaft innerlich; die Bemühungen, im Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum, in der gezähmten Keiferin eine organisch herrschende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeständniß vertauscht werden müssen, daß der Dichter es im Lustspiele leichter nahm, als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der so fest ist, daß eher die Steine brechen, als die Fugen sich lösen lassen, ist aber doch nur Kitt". Ich schmeichle mir nicht, eine innere Einheit jeder Shakespeare'schen Komödie in dem strengen Sinne, wie sie hier genommen zu sein scheint, nachgewiesen zu haben. So viel jedoch dürfte aus dem Obigen hervorgehen, daß die Verbindung zwischen den zwei oder mehreren hervorragenderen Handlungen in allen diesen Stücken eine mehr als bloß pragmatische ist, und die Contraste wie auch Aehnlichkeiten zwischen denselben überall mehr oder weniger durchgreifende, auf das Ganze der Handlungen sich erstreckende, sind. Ob nun wirklich in den Tragödien eine innere Einheit in anderem Sinn als in diesem nachweisbar ist? Allerdings aber ist dieselbe nicht in jedem Drama, auch nicht in den Komödien, bei welchen wir hier stehen bleiben, eine gleich strenge und überhaupt durchaus gleichartige: sie ist bald tiefer, bald oberflächlicher; bald beruht sie mehr auf Verwandtschaft, bald mehr auf Entgegensetzung (innerhalb gemeinsamer Sphäre); bald auch haben wir eine entschiedene Haupthandlung, bald einen wahren Parallelismus zweier oder mehrerer Handlungen.

VI.

Ueber den gegenwärtigen Stand der Hamlet-Frage.

Daß Shakespeare in seiner tiefsinnigsten Tragödie habe schildern wollen: „eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist", dieser Goethe'sche Satz wird auf's Neue angefochten in zwei Schriften, welche mir so eben in die Hand kommen; die eine schon längst in verdientem Ansehen stehend, jetzt in zweiter erweiterter Auflage erschienen: G. Rümelin, Shakespearestudien, Stuttgart 1874; die andere: K. Werder, Vorlesungen über Hamlet an der Universität Berlin, Preuß. Jahrb., November 1873 und folgende Hefte. Ich gedenke hier die Ansichten dieser Kritiker über unsere Tragödie einer Beurtheilung (die des ersten einer zweitmaligen) zu unterziehen und damit zugleich meine eigene Deutung nach 9 Jahren wieder einmal an fremden zu erproben. In beiden Beziehungen glaube ich, so unvollständig ich die Hamlet-Litteratur der letzten Jahre auch kenne, doch eine glückliche Auswahl getroffen zu haben, da die genannten Arbeiten ohne Zweifel jede in ihrer Art hervorragen und zudem, trotz der erwähnten Uebereinstimmung, entgegengesetzte Standpunkte vertreten. Der Verfasser der einen ist das anerkannte Haupt der neuen Antishakespearomanen; der der

andern, nach deſſen Meſſung das Innere Shakeſpeare's „größer iſt, als das aller übrigen Dramatiker zuſammengenommen", wird den Shakeſpearomanen beigezählt werden. Ich bin vor dieſem Schickſal gleichfalls nicht ſicher, wiewohl ich mich für einen bloßen Shakeſpearophilen halte und mich auch mit den Antiſhakeſpearomanen befreunden kann, wenn und ſoweit ſie für die Ebenbürtigkeit unſeres deutſchen Dichterfürſten mit dem britiſchen ſtreiten, und nur Gegner derer ſind, die für Shakeſpeare wüthen, nicht Gegner, die wider Shakeſpeare ſelbſt wüthen. Man ſollte dieſen Unterſchiedauch durch die Schreibart ausdrücken: Anti-Shakeſpearomanie und Antiſhakeſpearo-Manie. Obgleich ich nun aber auch im Folgenden unter dem Goethe'ſchen Banner kämpfen und den vorangeſtellten Satz vertheidigen werde, ſo kann ich die Anſicht Goethe's dennoch nicht in allen Theilen vertreten, und will daher für's Erſte meine Abweichung von derſelben angeben, welche auf die nähere Beſtimmung jenes Satzes ſich bezieht.

---

1. Der Fehler des Helden (Goethe).

Goethe nimmt an, daß Hamlet der ihm auferlegten That darum nicht gewachſen ſei, weil es ihm trotz aller Vorzüge an der ſinnlichen Stärke fehle, die den Helden macht, und ſchildert ihn überhaupt oder läßt ihn vielmehr durch ſeinen Helden, der den Prinzen auf der Bühne darſtellt, beinahe ſo ſchildern, als hätte Shakeſpeare dieſen jenem auf den Leib geſchrieben. Dieſe Auffaſſung iſt wegen ihrer Unvereinbarkeit mit dem wirklichen Verhalten Hamlet's ziemlich allgemein von den Kritikern verlaſſen worden. Wohl die meiſten haben ihm gröbere Fehler nachgeſagt und ſind dabei

in Uebertreibungen gerathen, die man jetzt gleichfalls als zurückgewiesen betrachten darf. Andere haben seine von Goethe anerkannte hohe Idealität, sittliche wie intellectuelle, unbeanstandet gelassen, aber einen verhängnißvollen Ueberschuß der beschaulichen Kräfte über die praktischen, der Reflexion über die Naturkraft oder dgl. bei ihm gesehen, wenn sie auch die letzte Seite nicht ebenso schwach vertreten fanden, wie Goethe. Mir selbst endlich schien und scheint hier nicht ein quantitatives, sondern ein qualitatives Mißverhältniß, nicht ein absolutes oder relatives Zuviel oder Zuwenig des einen oder andern der beiden Elemente, Naturkraft und Intelligenz oder „Blut“ und „Urtheil“, wie ich sie, mit dem Dichter selbst (III, 3), genannt habe, sondern ein Mangel an ihrer rechten Zusammenfügung oder „guten Mischung“ vorzuliegen. Ich will mich bemühen, diese Auffassung noch etwas annehmbarer zu machen, nachdem mich darin unter Anderm eine so werthvolle Zustimmung, wie die Vischer's in seiner Kritik Rümelin's, bestärkt hat. Da es jedoch keines neuen Nachweises dafür bedürfen wird, daß der Held jedes der beiden Elemente für sich betrachtet in hohem Maaß besitzt, so beschränke ich mich auf das Räthsel, daß er mit ihnen und zwar besonders mit dem „Blut“, von welchem man ja die That zunächst erwarten muß, nichts Besseres ausrichtet.

Es ist eine Erfahrung, welche sich wohl schon manchem meiner Leser, wenn auch nicht jedem mit derselben Lebhaftigkeit, aufgedrungen hat: daß wir zuweilen in einem uns stark in Anspruch nehmenden Gespräche, wenn uns ein Einwurf, namentlich ein tief gehender, unsere ganze Lebens- und Weltansicht angreifender, entgegentritt, zwar nicht um eine Antwort verlegen sind, aber dieselbe nicht von der Zunge bringen, eben darum nicht, weil wir davon zu voll sind. Die Be-

deutung der Sache drückt so mächtig auf unser ganzes Wesen, daß wir uns außer Stand finden, die Last gehörig zu vertheilen und unsere innere Erregung in gewohnter zweckgemäßer Weise auf die Sprachwerkzeuge zu übertragen. Etwas Aehnliches kommt auch im handelnden Leben vor, und das dichterische Muster eines Menschen, der „nichts sagen kann", ist auf diesem Gebiete Hamlet. Der Gedanke an diese Schwäche und deren Gefahren erfüllt unser Drama so ganz und gar, daß er aus dessen tiefem Grunde auch da heraufquillt, wo weder Hamlet geradezu von sich selbst, noch eine andere Person von ihm redet. So in der Ermordung Gonzago's:

Wo Leidenschaft den Vorsatz hingewendet,
Entgeht das Ziel uns, wann sie selber endet,

und in der Unterredung des Königs mit Laertes:

Güte, die vollblütig wird, erstirbt
Im eig'nen Allzuviel —

man lese aber die beiden ausführlichen Stellen ganz nach. Zum Beweise, daß dieselbe Erscheinung das Nachsinnen unseres Dichters auch sonst beschäftigte, habe ich mich auf das 23. Sonett berufen:

Ein wild Geschöpf, von Wuth zu sehr gefüllt,
Die überstark die eig'ne Kraft ihm schwächt,

und auf die Stelle im König Richard II.:

Das wilde, wüste Brausen kann nicht dauern,
Denn heft'ge Feuer brennen bald sich aus;
Ein sanfter Schau'r hält an, ein Wetter nicht;
Wer frühe spornt, ermüdet früh sein Pferd,
Und Speis' erstickt den, der zu hastig speist.

Nicht nur ist, so lange der bezeichnete Zustand dauert, keine Ueberlegung und kein besonnenes Thun möglich, sondern durch solche geistige Kraftvergeudung und Vorwegnahme wird die Lösung der Aufgabe auch für die nachfolgende Zeit erschwert.

Alsbald wie Hamlet sein großes „Stichwort“ überkommen hat, ist er auf das Leidenschaftlichste davon ergriffen, und die That würde ohne Weiteres geschehen, wenn das Glück ihm gleichzeitig mit einem solchen Wellenberge der innern Erregung, wie z. B. in der großen Scene mit der Mutter einer wiederkehrt, auch die äußern Umstände zu dem Erfolge bereit legte. Allein die Herbeischaffung dieser Umstände, und zwar der möglichst passenden, gehört selbst mit zu seiner Obliegenheit; und so wird die „Passion“ bald rein innerlich vertoben, bald in zweckloser, wo nicht sogar zweckwidriger, Weise ausbrechen; selbst wo sie zu Thaten und zwar in der Richtung des Zieles führt, wird es nur eine Reihe vereinzelter Stöße sein, während sie in ein Continuum zusammenfließen und ein einheitliches, von Stufe zu Stufe fortrückendes Ganzes bilden sollten. Dazwischen werden Zeiten der Erschlaffung eintreten; und selbst die größte Gunst der Gelegenheit, wenn sie nicht mit einem Augenblicke geistiger Bereitschaft zusammentrifft, wird ungenützt vorübergehen. Je länger desto mehr wird daher der Held an sich selbst verzweifeln und von dem Zufall oder, seitdem er sich völlig in der Ueberzeugung befestigt hat, daß die That eine von einer höhern Macht gewollte sei, von der Vorsehung das Beste hoffen. Das Rechte wäre, daß der überreiche, aber zu Zeiten aussetzende, innere Quell „gefaßt“ und in das Bett eines zweckmäßig abfließenden Handelns geleitet würde. Und ein solches Handeln würde erfordern, daß auch das Denken sich in den gehorsamen Dienst des Zweckes stellte. Sonst wird dieses auch seinerseits „schimmeln“, d. h. ohne die verhoffte Frucht für die Aufgabe bleiben; bald wird es zur Unzeit von ihr abschweifen, bald dieselbe mit verderblicher Weitsichtigkeit über den Bedarf hinaus verfolgen, so entschieden es sich ihr auch, wenigstens in dem vorliegenden Falle, immer

wieder zuwendet und das Seine dazu beiträgt, sie in ihrer vollen Bedeutung und nach ihren verschiedenen Seiten (nur zu vielen) dem Helden gegenwärtig zu erhalten. Die Aufgabe wird von seinem Urtheil auf's Beste erkannt und anerkannt und setzt sein Blut in die heftigste Wallung: aber die Beiden sollten sich auch zur Ausführung der Werkes, das natürlich nicht in dem bloßen Degenstoße besteht, mit einander verschwören, zu einem stetigen, planfesten Wollen und Handeln zusammentreten; es wäre gegenseitige Anpassung, Beschränkung und Ergänzung, kurz jene „gute Mischung" der beiden Elemente nöthig, die an und für sich aus einander streben. Hamlet hat fechten und wohl auch reiten, aber nicht dieses Zwiegespann lenken gelernt. Man wird nicht verkennen, daß auch seine Vorwürfe gegen sich selbst (besonders in dem Monolog IV, 4) auf den angegebenen Mangel hinweisen, nach allem billigen Abzug der Uebertreibungen, wozu ihn sein Blut auch in dieser Beziehung hinreißt, und wohin namentlich der völlig grundlose Vorwurf der Feigheit gehört. Ein solcher Fehler wird, wenn er zum Unheil führt, um so tragischer sein, je achtungswürdiger und ausgezeichneter die daran leidende Person sonst ist, in je größerer Stärke auch die beiden Elemente jedes für sich vorhanden sind, und je zweifelloser insbesondere der gute Wille, ja die treuste Hingebung an die Aufgabe, sowie die Pflichtmäßigkeit dieser selbst, ist, wie dieß alles hier zusammentrifft: es fehlt unserm Helden zum vollkommenen Rächer *nichts* als jene gute Mischung.

Im Gegensatze zu dem Irrigen an Goethe's Ansicht darf man sagen, es sei geradezu noch etwas von altgermanischem Recken thum in Hamlet. Dietrich von Bern z. B., so lesen wir bei Uhland (Werke, I, 229 f.) „bleibt in wunderbarem Zwielichte befangen, Dämmern und Aufleuchten des

Heldengeists wechseln bei ihm beharrlich. Scheu und zögernd steht er vor jeder kühnen That [man beschränke dieß im Gegenbilde sogleich auf die Eine That, welche Noth thut]; aber es ist nicht das Zaudern der Ueberlegung und der Vorsicht, es ist jugendliche Verschämtheit, Mißtrauen in die Kraft, die er unbewußt in sich trägt", wofür man nun bei Hamlet genauer das erwähnte fehlerhafte Naturmal, sammt einem nicht sowohl vorsichtigen, als vielmehr querfeldein laufenden, Denken setzen muß. „Darum beschuldigen seine Recken, besonders der kampfdurstige Wolfhart, den Zweifelmüthigen manchmal der Zagheit [bei Shakespeare thut der Held dieß selber], und bezeichnend ist jener Zug in den Rosengartenliedern, wo ihm vorgehalten wird, er streite nur mit Riesen und Lindwürmen im Walde, wo es Niemand sehe" — führt nicht auch Hamlet seine besten Stöße in der Einsamkeit? „Ist dann aber Dietrich einmal aufgereizt, oder drängt die äußerste Noth zur Entscheidung, dann haucht er verzehrende Zornesflamme, dann schlägt er siegreich den ungeheuren Schwertstreich. Schwankend im Entschluß, ist er stets sicher in der That [dieß stimmt wieder minder, sowie auch das Folgende nur bei einiger Anpassung]; der Letzte zum Kampfe, vollführt er, was kein Anderer vermocht hätte; so steht er auch, nach dem Falle sämmtlicher Helden, allein unbezwungen auf der Wahlstatt und wird lebendig der sichtbaren Welt entrückt" — d. h. auf Hamlet übertragen: in größerm Sinne, als er, kann Niemand eine solche Aufgabe erfassen, und diese Stärke überragt in unserm Urtheil und überdauert in unserm Andenken seine Schwäche. Auch an die Freundlichkeit und Anspruchslosigkeit Dietrich's gegen die Seinigen, seine Freude bei'm Wiedersehen derselben, seine Versöhnlichkeit (Uhland a. a., O. S. 235 f. 271) findet man sich durch Hamlet erinnert.

Welchen Platz wird nun Shakespeare seinem Helden in der Weltordnung anweisen? Mit andern Worten: was wird das Schicksal eines Mannes von solchem Charakter sein? oder, was auf das Gleiche hinauskommt, wohin wird ihn „das Schicksal" führen? Das Schicksal nämlich, in dessen Rath unser Dichter sitzt und die entscheidende Stimme hat. Vermuthlich nicht anderswohin, als den Helden sein Charakter in der natürlichen Wechselbeziehung mit der umgebenden Welt führt. Man hat kaum Grund, hier in anderm Sinne, als in diesem, von einem Antheil „des" Schicksals an dem Ausgange zu reden. Wir dürfen aber auch nicht meinen, der Dichter wolle uns lehren: so, wie er's zeigt, müsse es jedem solchen Menschen von Rechts wegen ergehen; er will nur ebenso, wie den Charakter, das diesem in dergleichen Lagen naturgemäße, und durchgehends auch wohl wirklich zu Theil werdende, Schicksal zum vollen Ausspruch kommen lassen. Ich will hiemit nicht läugnen, daß, bei etwas mehr Gunst der Umstände, die Sache trotz Hamlet's Mangelhaftigkeit sich besser hätte gestalten können, z. B. wenn das Unglück mit Polonius nicht geschehen wäre; aber ebenso leicht konnte es noch schlimmer ablaufen, z. B. wenn Hamlet auf der Seereise den Uriasbrief nicht entdeckt hätte. Wir müssen eben ein für allemal auch in der Tragödie dem Zufall einen gewissen Spielraum und ihrem Dichter das Recht zugestehen, entgegengesetzte mögliche Zufälle sich wechselseitig abtödten zu lassen: nicht damit er uns mit einem Ende überrasche, das sonst keine Begründung in den Charakteren und Verhältnissen fände, sondern umgekehrt, damit er ihnen beiden, die er ja schon ursprünglich von einer bestimmten Seite oder aus einem bestimmten Gesichtspunkte gefaßt und bearbeitet hat, auch wirklich das hienach ihnen selbst, wie seinem eigenen Sinne, angemessenste Ergebniß abgewinne. Daß die Katastrophe

dieſen beſondern Gang nimmt, iſt zufällig: aber nichts weniger als dieß iſt es, daß der König ſchließlich zu ſolchen Künſten greift und den Gegner dann gerüſtet findet. Bei ſeiner Geſinnung, ſeinen Geiſtesgaben, ſeinen Mitteln überhaupt wird Hamlet ſich die Vollſtreckung der ihm gebotenen That nicht entgehen laſſen; dieß wäre ebenſo unwahrſcheinlich wie unbefriedigend. Aber indem er nach dem Willen ſeines Schöpfers, des Dichters, zugleich die ganze Schwäche und die ganze Stärke ſeines Weſens offenbaren ſoll: ſo wird er ſiegend auch fallen; er wird ſeiner That nicht froh werden, wird, indem er den Gegner erlegt, auch von ihm erlegt werden, wird ihn wohl gar erſt treffen, nachdem er ſeinerſeits von demſelben zum Tod getroffen iſt, und mithin das Verbrechen erſt ſtrafen, als es an ſeiner eigenen Perſon wiederholt iſt, ſo daß die Strafe den zwar falſchen, aber doch ungünſtigen, Anſchein einer perſönlichen Rache erhält. Die letzten Bemerkungen ſollen nicht eine aprioriſche Conſtruction des Herganges enthalten, ſondern nur andeuten, wie man ſich nachderhand denſelben im Geiſte des Dichters entſtanden denken kann.

---

2. Der Fehler des Dichters (Rümelin).

Der Mangel an Planmäßigkeit und Folgerichtigkeit des Handelns, überhaupt an praktiſcher Intelligenz, auf Seiten Hamlet's wird auch von Rümelin zugegeben; aber „um ſo zweifelhafter ſei, ob des Dichters Abſicht dahin gegangen ſein könne, uns dieſen Mangel ſeines Helden vor Augen zu führen, ob dieſer Eindruck nicht vielmehr eine ganz ungewollte Wirkung ſeiner Darſtellung ſei". Aber um vorläufig bloß ein Bedenken zu äußern, welches Rümelin gewiß ſelbſt gehabt, und von dem es ſich nur fragt, wie er es zu erledigen gewußt

hat: der Dichter wird doch gemerkt haben, was er ſchildert; alſo wird er dieſe Schilderung auch gewollt, und ſie bei dem Raume, den ſie einnimmt, und der Bedeutung, die ihr für den ganzen Hergang zukommt, als eine Hauptſache gewollt haben.

„Schon Ariſtoteles nennt", ſo fährt Rümelin fort, „unter allen Fällen einer dramatiſchen Handlung denjenigen den unbrauchbarſten für den Dichter, in welchem die tragiſche Perſon einen Vorſatz hat, etwas zu thun, ihn aber nicht zur Ausführung bringt." Es wird die Stelle Poetik Cap. 14 gemeint ſein. Hier will der Stagirit, da nach ihm die Tragödie Furcht und Mitleid erregen ſoll, angeben, was für Begebenheiten dieſer Forderung entſprechen; und er findet, dieſelben müßten zwiſchen Befreundeten vorgehen, ſei's nun, daß der Thäter dieſes Verhältniß kenne oder nicht kenne, oder der die That Vorhabende es erſt entdecke, als er im Begriffe iſt, ſie zu vollführen: „Einen andern Fall außer dieſen gibt es nicht; denn entweder muß die That vollbracht werden oder nicht, und entweder wiſſend oder nicht; von dieſen Fällen aber iſt es der ſchlechteſte, wenn Einer wiſſend im Begriffe ſteht, die That zu vollbringen, und ſie doch nicht vollbringt; denn das erregt Entſetzen, und iſt auch nicht tragiſch, weil ohne Leid" ꝛc. Ich kann mich nicht davon überzeugen, daß Ariſtoteles hiemit Fälle, wie der uns beſchäftigende, ausſchließen wollen. Denn abgeſehen von der Frage, ob der Ausdruck „entſetzlich" *) auf Hamlet's Vorhaben paſſe, fehlt es ja hier gar nicht an Leidvollem; wir dürfen ſelbſt das außerhalb und vor dem Beginne des Drama's liegende einrechnen, da Ariſtoteles auch dieſen Fall gelten läßt und als Beiſpiel den Sophokleiſchen Oedipus anführt. Ferner meint er doch mit ſeinem ſchlechteſten Falle einen

*) Oder wie man das μιαρόν überſetzen will; Suſemihl: „empörend"; Ueberweg: „Abſcheu erregend".

solchen, wo die That, mit Wissen um das Freundschaftsverhältniß, und zwar ohne vorheriges Nichtwissen und erst spätere Entdeckung, unterbleibt; das wäre nun natürlich gar zu undramatisch, wenn man sich die That nicht mindestens vorgesetzt hätte, weßhalb der Philosoph dieß auch ohne Weiteres hinzufügt. Aber Hamlet vollzieht ja seine vorgesetzte That, und handelt gerade nach Rümelin sogar „ununterbrochen"; sein Verfahren hat auch wenig genug gemein mit dem von Aristoteles angeführten Beispiele, der (zweiten) Drohung Hämon's gegen Kreon in Sophokles' Antigone. Wenn „der Meister derer, welche wissen", (auch in den dramaturgischen Dingen), aus dem unentdeckten Lande wiederkehrte, so würde er also, meine ich, unsere Tragödie unbedenklich zu denen zählen, wo der Held wissend handelt, und seiner Verwunderung über den seltsamen Rächer nur etwa in den Worten Luft machen: das werde denn der Oreste, wie wir Modernen ihn brauchen können, sein sollen.

Namentlich aber ein zweckwidriges Handeln der erwähnten Art, findet Rümelin weiter, habe seinen Platz im Lustspiel. Er hat doch wohl noch Niemanden über Hamlet wie über eine Lustspielfigur lachen sehen. Es ist immer eher zum Weinen, als zum Lachen, wenn derselbe stolpert. Sein Handeln ist zweckwidrig insofern, als die Mittel, die er ergreift, zum Theil ungeschickt sind, nicht aber sofern er sich dadurch doch wirklich seinem Ziel entgegentreibt und endlich dabei auch anlangt; man könnte den neuerdings durch v. Baer in Bezug auf die Darwinistische Frage gebrauchten Ausdruck „zielstrebig" hier anwenden. Ein solches Handeln ist an sich weder komisch noch tragisch; Alles hängt ab von dem Maaß und dem Grunde der persönlichen Unfähigkeit, sowie von der Beschaffenheit der Aufgabe.

„Hätte je dieß Shakespeare gewollt, wie ganz anders

hätte dann die Ausführung sein müssen... Er würde uns gewiß nicht im Zweifel gelassen haben, wenn er die reflexionskranke Unfähigkeit zu einem entschlossenen, folgerichtigen Handeln hätte darstellen wollen". Unter diesen Mängeln ist aber, auch nach Rümelin, einer, den der Dichter dargestellt hat, und zwar gerade derjenige, auf welchen allein ich vorhin Gewicht gelegt habe: die Unfolgerichtigkeit des Handelns. Insoweit also wenigstens hat der Dichter uns nicht im Zweifel gelassen; und was unser Kritiker noch weiter fordert, scheint mir von ihm, was diesen Fehler betrifft, mit Unrecht vermißt zu werden, theils weil es nicht da zu sein braucht, theils weil es da ist.

„Diese Eigenschaft wäre uns aus dem Urtheil und Gegensatz der übrigen Personen deutlich erkennbar geworden. Niemand aber urtheilt im Stücke selbst in diesem Sinne über Hamlet" ꝛc. Ein solches Urtheil ist aber wenigstens nicht nöthig, wenn wir selbst es uns aus dem Verhalten des Helden bilden können. Ferner wären nur diejenigen Mitspielenden dazu im Stande, welche wissen, was er vorhat, da es sich hier nicht um einen solchen Fehler handelt, welchen an ihm zu bemerken sich schon sonst hätte Gelegenheit darbieten müssen, sowie er auch späterhin, wäre er hinaufgekommen, sicher sich höchst königlich bewährt hätte; nur eben das Hinaufkommen selbst übersteigt seine Kräfte. Höchstens aus dem Munde Horatio's also könnte man jenes Urtheil erwarten, und wirklich bemerkt Rümelin: vor Allem hätte dieser „einen solchen Mangel an ihm erkennen und corrigiren müssen". Das Letztere doch nur dann, wenn er es vermochte. Aber wie, wenn er die Schwäche als eine in der Natur des Prinzen begründete erkannte? Mußte er es dann durchaus förderlich finden, sich darüber auch nur auszusprechen? Nicht einmal daß er dieß gegen uns, monologisch, thue,

können wir erwarten, da er sich die Unzulänglichkeit des Freundes schwerlich früher gesteht, als dieser selbst, der uns diese Erkenntniß ganz und gar nicht vorenthält. Im Todtenberichte, welchen der Sterbende ihm aufträgt, wird Horatio dann schon das Nöthige sagen.

„Sicherlich aber hätte der Gegensatz der übrigen Charaktere die Züge eines solchen Hamlet in's Licht stellen müssen. Diese mußten dann um so praktischer und realistischer gezeichnet sein". Sie erfüllen aber jenen Zweck auch dann, wenn sie ebenso unpraktisch sind als Hamlet, nur in anderer Weise. Laertes ist Blut ohne Urtheil. Dessen Vater ist, in der Form lendenschwacher Altersklugheit, die, wie man die Hand umkehrt, zur Narrheit wird, Urtheil ohne Blut. Beide Elemente, zwar eng an einander geschlossen, aber nur zu gleicher Schlechtigkeit und darum ohne dauerhaften Erfolg, zeigt der König. Zu einem edlen Ziele hingegen verbunden sind sie in Fortinbras, welcher den rechten Zeitpunkt zu einer großen Unternehmung ersieht und benutzt, wenn er auch dabei zunächst nur einem jugendlichen Ehrgeize nachhängt und so den, erst im Augenblicke des Scheidens um seinen guten Namen bekümmerten, Helden nicht in Schatten stellt. Man kann an Laertes denken, wenn man bei Uhland weiter liest (S. 230): „Trefflich hervorgehoben ist derselbe (der Charakter Dietrich's) durch den Gegensatz von Ecke, der die jugendliche Unklarheit auf völlig verschiedene Weise, durch Uebermuth und ungemessenes Selbstvertrauen, darstellt. Sein größter Kummer ist, daß er nicht genug zu fechten hat; er rennt über Berg und Thal, sich mit dem Berner zu messen". Auch mit Wolfhart (Uhland S. 271) ist Laertes verwandt.

Rümelin hat nun mit seiner Verwerfung der nächstliegenden Ansicht, daß der Dichter das, was er gethan hat, auch thun wollen, nämlich einen in der angegebenen Hin-

ſicht mangelhaften Helden darſtellen, die Verpflichtung übernommen, eine andere Aufgabe nachzuweiſen, welche ſich jener geſtellt haben müßte; wobei im Voraus zu erwarten wäre, daß es nicht ohne gegenſeitige Hinderung der beiden Leiſtungen abginge. Dieſe Erwartung auch durchaus erfüllt findend, verweist Rümelin auf die bekannte Geiſtesverwandtſchaft Hamlet's mit ſeinem Dichter; dieſer habe jenen geradezu zum Organ ſeiner eigenen Lebensweisheit, ſeiner Lebenserfahrungen und Stimmungen erkoren, ebendamit aber auch etwas Fremdartiges in den Sagenſtoff und einen Zwieſpalt in die Tragödie gebracht, welchen er nur ſehr ungenügend verſöhnt habe. Dieſen Zwieſpalt vorläufig angenommen, würde ich es vorziehen, zu ſagen, der Dichter habe das perſönliche Element ſich, oder ſich dem Helden, unwillkürlich über den Kopf wachſen laſſen. Denn der durch das beliebte Thema der Blutrache ſo volksthümliche Stoff mußte ihm ſchon abgeſehen von jener perſönlichen Verwendbarkeit einleuchten. Shakeſpeare denkt nach Rümelin ſonſt ſo viel an ſeine Cavaliere und Gründlinge: warum dießmal ſo wenig?

Unſer Kritiker wird ſagen, es ſei auch bei dem von ihm angenommenen Verfahren des Dichters noch genug für das Publicum abgefallen. Er betont in dieſem Sinne namentlich die Theatergeſpräche, und meint ſogar, Shakeſpeare ſei auf den Einfall, den Prinzen die Ausſage des Geiſtes durch ein Schauſpiel prüfen zu laſſen, erſt durch den Zweck gekommen, ſeine eigenen dramaturgiſchen Sachen anzubringen. Ich wette den Ducaten gegen die Ratte, daß es anders zugegangen. Es haben wohl große Maler, um z. B. Kleiderpracht entfalten zu können, einen Gegenſtand gewählt, welcher dazu taugte; aber dazu taugen mußte er, und dann kann man nur ein Zuviel in jener Hinſicht tadeln, wie ſich in der Regel auch nur hieraus auf das fragliche Motiv ſchließen läßt. Den

Einfall mit dem Schauspiel aber findet Rümelin selbst „ganz plausibel“; und dieß heißt doch so viel als: derselbe konnte recht wohl rein künstlerischer Erwägung entspringen, so gewiß auch unserm Dichter gerade dieses Prüfungsmittel durch seinen Beruf an die Hand gegeben und empfohlen war.

„Ebenso konnte sich der Dichter nicht verbergen, daß, wenn die witzigen, geistreichen, weltschmerzlichen Dialoge des subjectiven Hamlet so viel Raum einnehmen durften, dadurch allzu stark retardirende Momente in die Handlung hereinkamen. Der Sagen-Hamlet mußte sich deßhalb selbst von Zeit zu Zeit der Säumniß und Unthätigkeit anklagen und es schob sich so als vermittelndes Zwischenglied fremdartiger Elemente die Vorstellung des geistvollen unschlüssigen Säumers und Träumers herein.“ Also nicht darum, sieht man jetzt, hat unser Kritiker an einer frühern Stelle den Helden von Unschlüssigkeit freigesprochen, weil er sie überhaupt nicht bei ihm fände, sondern darum, weil er sie für ein bloßes, und auch wohl auf die Vorstellung des Helden von sich selbst beschränkt bleibendes, Einschiebsel hält. Aber hiefür darf sie doch nur dann erklärt werden, wenn sie nicht zur übrigen Charakteristik stimmt. In dem Sinne jedoch, wie sie überhaupt nachweisbar ist, also vielmehr Versäumniß der gehörigen Vorbereitungen und des rechten Zeitpunktes für die gebotene und stets gewollte That, paßt sie vortrefflich zu Allem, was wir überhaupt von dem Helden wissen — unter diesem natürlich nicht den Sagen-Hamlet, sondern den dramatischen verstanden. Rümelin's Ansicht zerfällt in folgende drei Theile: Shakespeare wollte 1) zunächst und ostensibel den Sagen-Hamlet darstellen und nicht einen Säumer; 2) aber, und daran war ihm am meisten gelegen, einen ihm selbst geistesverwandten Menschen; und hiedurch sah er sich 3) genöthigt, den Helden dennoch säumen, zugleich nun aber (wegen Nr. 1) hierüber

sich Vorwürfe machen zu lassen. Die Sache steht aber wohl vielmehr so: weil Rümelin den Hamlet zunächst so nahm wie unter Nr. 1, dann aber der Gesichtspunkt Nr. 2 sich ihm aufdrängte, sah er sich zum Dritten genöthigt, Nr. 1 durch Nr. 2 einzuschränken. D. h. das Verfahren, welches der Kritiker dem Dichter zuschreibt, ist sein eigenes, und er sieht nun im Bilde seiner Sache das Conterfei derjenigen des Dichters. Ebenso gut könnte man sagen: Goethe habe in seinem Egmont zunächst einen Staatsmann darstellen wollen, dieser habe aber dem lebensfrohen Cavalier weichen müssen, und der habe jenem das Spiel verderbt.

Insbesondere dann, wenn ich Recht habe mit der Zurückführung des Mangels an praktischer Intelligenz bei dem Helden auf die üble Mischung von Blut und Urtheil, und zugleich mit der Beziehung der Aeußerung Hamlet's über diesen Fehler auf ihn selbst, in entfernterer Weise aber auch auf den Dichter — in welchem letztern Punkte Rümelin und und ich (oben S. 18) zusammengetroffen sind — so ist die Annahme einer ursprünglichen und unversöhnbaren Fremdartigkeit zwischen dem objectiven und dem subjectiven Hamlet um so schwerer zu begründen. An die Stelle dieser Fremdartigkeit, an welcher doch das Befremdendste das Verfahren des Dichters wäre, ist jene zu setzen, welche zwischen zwei Elementen im Innern des Einen Hamlet, hier (leider! möchte man fast klagen) ohne alle Unvereinbarkeit, besteht. Einen gewissen unschädlichen Ueberschuß des Persönlichen über das zum dramatischen Zwecke Erforderte in unserm Stücke will ich jedoch nicht bestritten haben, namentlich nicht in den Theater- und den Kirchhofgesprächen.

Die Kehrseite zu solchem Ueberflusse würde es bilden, wenn es richtig wäre, was Rümelin findet, daß Shakespeare sich über wichtige Punkte zu kurz gefaßt, wie namentlich in

Betreff der staatsrechtlichen Verhältnisse „eine das ganze Stück durchdringende störende Unklarheit“ herrsche. Der Tadel hat Grund, sobald wir das Stück mit staatsrechtlichen Augen durchmustern; eine neue dänische Erbfolgefrage ist dann unausbleiblich, und meine Freude im Jahr 1866 war also, soweit es die gute Erledigung auch dieses Streites betrifft, eine voreilige. Aber „die Dinge so betrachten, heißt sie allzu genau (too curiously) betrachten“. Genug für uns, daß Claudius sich in Betreff seiner Heirath mit der „Erbin des Staats“ auf die freie Zustimmung der Hof- und Staatsleute beruft, und also wohl mit jener auch seine Thronbesteigung von selbst gegeben war, sowie daß Hamlet nicht schon durch seine Geburt der vollberechtigte Thronerbe war, daß es hingegen ohne die Heirath, oder bei unverkürzter Lebensdauer des alten Hamlet, dessen Bruder kaum möglich gewesen wäre, zwischen die „Hoffnungen“ seines Neffen und die Königswahl einzuspringen.

Ich will unsere beiderseitigen Ansichten nur noch an einem Hauptpunkte, dem Monolog Sein oder Nichtsein, näher prüfen. Rümelin rechnet auch ihn zu den episodischen Einlagen und den Beweisen für das Doppelelement in Hamlet. Derselbe stehe nur in einem sehr nothdürftigen Zusammenhange mit den Vor- und Nachscenen. Der Dichter deute dieß selber an, indem er Hamlet in einem Buch lesend auftreten lasse. Wenn irgendwo, so scheint Rümelin hier auf den Beifall des unbefangenen Lesers zählen zu können, da nichts gewöhnlicher ist, als daß man unserm Monolog eine vereinzelnde Betrachtung zuwendet und ihn also auch wohl von Haus aus dazu geeignet findet. Aber so wenig derselbe mit Hamlet's vor- und nachherigem Thun gemein haben mag, so nahe könnte er zusammenhängen mit seinem bisherigen — Nichtsthun und den Vorwürfen, welche er sich darüber macht.

Rümelin findet einen Widerspruch zwischen dem religiösen Standpunkte des Monologs und dem übrigen Stücke mit dessen massivem Geister- und Fegfeuerglauben, zu welchem auch die Aeußerungen Hamlet's bei dem betenden Könige stimmen. „Wie reimt es sich, daß derjenige, der sich so solider und handgreiflicher Ansichten über die letzten Dinge erfreut und ihre Beglaubigung selber durch die sichtbare Erscheinung eines abgeschiedenen Geistes erhalten hat, zugleich auch als noch ungelöstes Problem die Frage stellt: ob Sein oder Nichtsein, und ob in dem Todesschlaf wohl auch Träume vorkommen mögen?" Rümelin nimmt offenbar die Frage: ob Sein oder Nichtsein, als gleichbedeutend mit der: ob Sein oder Nichtsein nach dem Tode. Aber nicht das ist die berühmte „Frage", sondern, wie die nächstfolgenden Worte bezeugen, nur die, welche jeder zum Selbstmord Geneigte als Solcher sich stellt: ob er sein Leben behalten oder preisgeben solle. Erst nachher taucht die andere Frage auf, und auch dann wird nicht sowohl das Problem erwogen, ob es ein Jenseits gebe und von welcher Beschaffenheit es sein möchte, als vielmehr nur kurzweg gesagt, daß wir uns einschüchtern lassen durch die Möglichkeit des ungünstigsten Falles — wir alle, selbst die, welche keinen Geist gesehen haben und auch sonst nicht zu den Gläubigen zählen. Da Hamlet darüber nachsinnt, warum die Menschen überhaupt, und auch in den drückendsten Lagen, sich so schwer zum Tod entschließen, so darf und muß er alle solche Gründe bei Seite lassen, die zunächst nur für ihn, bei seinen Ueberzeugungen und Erlebnissen, Geltung hätten. Nicht daß hier ein bloßes Vielleicht stattfinde, sondern daß schon dieses genüge, um so ein armes Menschenkind zur Ruhe zu weisen, eher dieß ist im Sinne unseres Monologs hervorzuheben.

Man könnte doch auch fragen, ob Hamlet bei dem Tode

selbst dann, wenn es ein traumloser Schlaf wäre, an ein völliges Nichtsein denke. Vielleicht ebenso wenig, als bei dem wirklichen traumlosen Schlaf. Wir haben hier überhaupt möglicherweise mehr als nur Vergleichung, nämlich wesentliche Gleichsetzung oder doch Nicht-Unterscheidung, nur mit Ausnahme der Zeitdauer. Shakespeare nennt auch umgekehrt den Schlaf Tod; Tod von eines jeden Tages Leben (Macbeth, II, 1); und sogar das Leben ist nur ein Schlaf, einer mit Träumen (Maaß für Maaß, III, 1), wie auch den Hamlet seine „bösen Träume" (II, 2) nicht bloß zur Nachtzeit plagen. Wenn ich (oben S. 146) vorgeschlagen habe, bei jenem Buch in Hamlet's Hand (wenigstens in der Ausgabe von 1603, möglicherweise also ursprünglich, erscheint er unmittelbar vor dem Monolog als lesend) an Platon's Phädon zu denken, wo die Auffassung der Philosophie als Todeskunst so schön durchgeführt ist: so will ich jetzt dessen Apologie des Sokrates nennen, wo sich ebenso, wie in unserm Monolog, die Vorstellung vom Tod als einem traumlosen Schlaf und einem deßhalb sehr wünschenswerthen Zustande findet — und sogar Sokrates spricht dort nur von einem „wie Nichtsein". — Die Aehnlichkeit zwischen Tod und Schlaf wäre freilich noch größer, wenn dem Tod ein neues Erwachen folgte, oder Leben und Tod ebenso wie Wachen und Schlafen periodisch mit einander wechselten, wie Heinrich v. Kleist einmal an einen Freund schreibt: „Komm, laß uns etwas Gutes thun und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. Sieh! die Welt kommt mir vor wie eingeschachtelt, das Kleine ist dem Großen ähnlich. So wie der Schlaf, in dem wir uns erholen, etwa ein Viertel oder Drittel der Zeit dauert, da wir uns im Wachen ermüden, wird, denke ich, der Tod, und aus einem

ähnlichen Grunde, ein Viertel oder Drittel des Lebens dauern. Und gerade so lange braucht ein menschlicher Körper, um zu verwesen. Und vielleicht gibt es für eine ganze Gruppe von Leben noch einen eigenen Tod, wie hier für eine Gruppe von Durchwachungen (Tagen) einen. Nun wieder zurück zum Leben!" Weht uns nicht aus diesen Worten etwas von Hamlet'schem Geist an? Selbst der Ausruf am Schlusse lautet fast wie das „Still, die reizende Ophelia!"

„Wie kann gerade derjenige von dem unentdeckten Land, aus deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt, reden, der in der Nacht zuvor [? wieder too curiously!] selber einen solchen Wanderer gesehen und gesprochen und von ihm die wichtigsten Aufschlüsse über irdische und jenseitige Dinge erhalten hat? Da sollen uns die Erklärer mit ihren künstlichen Auskunftsmitteln nur vom Halse bleiben!" Ja, wenn uns hier nur nicht der Dichter selbst etwas aufhalste, nämlich uns eben durch den vorliegenden scheinbaren Widerspruch zu einem Lösungsversuch aufforderte! Haben wir diesen Widerspruch für einen bloß scheinbaren oder für einen wirklichen zu halten, d. h. ihn auf uns selbst zu nehmen oder dem Dichter — auf dem Halse zu lassen? (es handelt sich also hier um mehrere Hälse). Das Zweite wäre das Leichtere, gewiß! erlaubt aber wird es nur dann sein, wenn das Erste nicht angeht. Auch hier hat man hauptsächlich zu beachten, daß es um die Erklärung eines allgemein menschlichen Verhaltens zu thun ist, wobei also die persönliche Erfahrung Hamlet's mit dem Geiste nicht in's Gewicht fallen kann. Uebrigens möchte auch ihm, trotz dieser Erfahrung, das Land, wenn nicht der Existenz, doch der Beschaffenheit nach, noch immer ein hinlänglich unentdecktes, d. h. fremdes, unenthülltes, sein, wie man von einem unentdeckten Geheimnisse reden kann, auch wenn dessen Vorhandensein bekannt ist (Vgl. Wintermärchen, V, 2: this mystery

remained undiscovered). Das Land heißt unentdeckt, weil es unbekannte Uebel bergen mag. Dieser Schleier ist auch durch die Geistererscheinung keineswegs gelüftet; und noch weniger hat Hamlet damit erfahren, ob er persönlich durch einen freiwilligen Tod gewinnen oder verlieren würde — angenommen, daß diese Frage ihn beschäftige. Eher könnte man diese Ungewißheit unvereinbar mit jener Ueberzeugung finden, daß der Ewige sein Gebot gerichtet gegen Selbstmord (I, 2), womit ja auch der Glaube gegeben sein wird, daß der letztere geahndet, und der Thäter drüben mit größern Uebeln, als seine irdischen waren, heimgesucht werde. Indessen der zum Selbstmord sich Neigende wird eben dieß bezweifeln, daß es größere Uebel für ihn geben könne, als die ihn peinigenden; er wird sich sagen: Unerträglicheres, als das absolut Unerträgliche, kann kein Gott über mich verhängen. Und so kämen wir doch nicht über den Zweifel hinaus.

Sogar ein Land, aus deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt, mag das Jenseits nach wie vor von Hamlet genannt werden. Denn das wird es, trotz aller Geistererscheinungen, in der Regel bleiben. Und selbst was die Ausnahme betrifft: wenn ein Auswanderer zum Abschied sagt, er komme nicht zurück, so pflegt man es ihm nicht als einen Wortbruch zu deuten, wenn er einmal zu flüchtigem Besuch wieder erscheint. Ferner ist der Prinz gerade zu dieser Zeit, d. h. zwischen dem Entschlusse, die Wahrhaftigkeit des Geistes zu prüfen, und der Ausführung dieses Entschlusses, kein Gläubiger; und es wäre eben kein Wunder, wenn er seinen gegenwärtigen Zweifel auf das Jenseits überhaupt ausdehnte. Damit man jedoch nicht einwende: er sei nur darüber im Ungewissen, ob der Geist wahr gesprochen, nicht darüber, ob er einen gehört und gesehen habe, so bemerke ich: Hamlet's Verdacht geht

dahin, der Geist möchte der Teufel sein. Und der wäre ja wirklich kein rückkehrender Wanderer, kein vormaliger Erdenbürger; er hätte zwar wohl schon längst dieß werden können, wenn ihm daran gelegen wäre; er wird aber Pessimist sein, und sagen: der — Teufel möchte bei euch eingebürgert sein! er wird ferner denken, er könne auch ohnedas seine Geschäfte bei uns machen, könne sich also die Formalitäten und Kosten der Aufnahme ersparen. Dieß alles, wie gesagt, sogar für den Fall, welchen ich durchaus bestreite, daß Hamlet hier persönlich mit Selbstmordsgedanken umginge.

„Aus den beiden Prämissen: die Uebel des gegenwärtigen Lebens sind groß und gewiß, was nach dem Tode sein wird, ist ungewiß, sollte man den Schluß erwarten: also wäre der Tausch wohl zu wagen. Denn aus demselben Grunde, aus dem wir ein gewisses Gut dem ungewissen vorziehen, sollte man auch das erst fragliche Uebel lieber wählen, als das gegenwärtige und gewisse". Wir thun jenes nicht immer. So eben sagt in den „Fliegenden Blättern" ein fechtender Handwerksbursche zu einem Meister auf die Bemerkung: wenn er arbeiten wollte, könnte er alle Tag' sein' g'wissen Gulden verdienen. — „A g'wisser Gulden is zu wenig für mein' Durst, d'rum bettel i lieber auf's Ung'wisse". — Da is erst zweifelhaft, ob du was kriegst. — „Ja, das is eben die sociale Arbeiterfrage". In diesem Falle kommt freilich mit in Betracht, daß an dem gewissen Gut ein gewisses Uebel (die Mühe der Arbeit) hängt; aber unter jenem auch ein unverkümmertes oder das Netto-Gut (nach Abzug der damit verknüpften Uebel) verstanden, so ist der Satz, daß wir es dem ungewissen Gut vorziehen, zunächst nur dann richtig, wenn von einem und demselben Gute die Rede ist; dann ist es uns allerdings lieber, daß es ein gewisses sei, als ein ungewisses. Wenn aber zwei Güter einander gegenüberstehen,

ſo ziehen wir das gewiſſe nicht ohne Weiteres vor, ſondern erkundigen uns auch nach dem Werthverhältniſſe. Iſt der Werth für uns der gleiche, dann, aber auch nur dann, gibt wieder der bloße Unterſchied von gewiß und ungewiß den Ausſchlag. Wir laſſen eine Taube in der Hand nicht los, um eine gleiche Taube auf dem Dach zu fangen; wohl aber mögen wir einen Sperling fliegen laſſen, wenn wir hoffen, mit der frei gewordenen Hand eine Taube zu haſchen. Und außer der Werthgröße beſtimmt auch die Größe der Gewißheit oder Ungewißheit, genauer: der Wahrſcheinlichkeitsgrad, der Erreichung, beziehungsweiſe Erhaltung, der Güter unſere Wahl. Das ganz Entſprechende aber, wie von der Wahl zwiſchen verſchiedenen Gütern, gilt auch von der zwiſchen verſchiedenen Uebeln, da je die Befreiung von einem Uebel ſo viel wie ein Gut, die Befreiung von einem größern Uebel ſo viel wie ein größeres Gut, das kleinere Uebel ſelber ſo viel wie ein größeres Gut iſt u. ſ. w. Schon im vorigen Falle, wo es ſich zunächſt um die Entſcheidung zwiſchen zwei poſitiven Gütern handelt, z. B. bei einer auf Gewinn ausgehenden Unternehmung, die mit einem Geldaufwand verbunden iſt, verhalten ſich die Dahingabe eines Gutes, das man beſitzt, und die, wenn man dieſes feſthalten will, nöthige Verzichtleiſtung auf ein größeres Gut, das man begehrt, wie zwei Uebel zu einander. Aus denſelben Gründen alſo, aus denen wir bald ein ungewiſſes Gut einem gewiſſen Gut, bald dieſes jenem vorziehen, finden wir auch von zwei Uebeln bald das gewiſſe, bald das ungewiſſe erträglicher: es kommt eben Alles auf jene nähern Beſtimmungen an. Nun ſind nach einer der Prämiſſen die jenſeitigen Dinge völlig ungewiß, es fehlen mithin die nöthigen Data zur Vergleichung und Berechnung; alſo iſt es wohl wirklich das Vernünftigſte, nicht den Finger zu rühren. Schon der Philoſoph Thales ſoll geſagt haben,

der Tod sei in nichts vom Leben unterschieden, und auf die Frage, warum er dann nicht sterbe, geantwortet: „Weil kein Unterschied ist“. So meine auch ich, aus den angegebenen Prämissen folge richtig: der Tausch ist nicht zu wagen. — Allein es handelt sich hier überhaupt nicht um einen bloßen vernünftigen Tausch, sondern um Ehre, nicht darum, was vortheilhafter, sondern darum, was „edler im Gemüth“ sei; und daß die von der Ehre geforderte That von der Klugheit hintertrieben wird, das ist Hamlet's Kummer.

„Hamlet zieht den entgegengesetzten Schluß“ (nämlich der Tausch sei nicht zu wagen) „und konnte auf keine naivere Weise verrathen, wie die Lust am Leben mit siegreicher Sophistik auch den ärgsten Pessimisten noch zu täuschen weiß. Noch einfacher und schlagender liegt dieß in dem kurzen und lieblichen Abschluß der trüben Betrachtungen: „„Doch sieh, die reizende Ophelia!““ Wenn Vischer hier vielmehr auf die das vorgestellte Gut wie Uebel verhundertfachende Phantasie hinweist, so scheint mir dieß darum nicht genügend, weil dieselbe einem Unglücklichen selbst dann, wenn nicht auch die Befreiung von den diesseitigen Uebeln ein Gut wäre, wohl ebenso oft seine gegenwärtigen uud besonders die ihm auf Erden selbst noch bevorstehenden Uebel, als die jenseitigen, vergrößert. Aber wenn ich Recht habe mit der Meinung, daß nach den Prämissen die Enthaltung vom Selbstmord das Rathsamste sei, so ist es nichts mit der Lebenslust und Naivetät; und Sophistik wird dann nicht sein, was Hamlet zu seinem Schlusse verleitet — wenn es der seinige ist — sondern eher, was ihn dazu antreibt, dieser Logik in's Gesicht zu schlagen und Klugheit Feigheit zu schelten.

Eben dieses Scheltwort aber mit seiner offenbaren Falschheit weist uns auf den rechten Weg. Es ist ja derselbe Vorwurf, welchen sich der Held in Betreff der ihm gebotenen That

macht. Er ist auf die seinem nachdenksamen und trübsinnigen Wesen ohnehin nahe liegende allgemeine Frage vom Selbstmord gestoßen, und ersieht darin alsbald nur wieder eine neue Gelegenheit, um sich zu dem ihm obliegenden Todesstreiche anzufeuern. Die Antwort ist ein Echo des Schimpfes, den er kurz vorher (am Schlusse des II. Actes) auf sich gehäuft. Denn der Sinn und Gedankengang des ganzen Monologs ist mit ein Paar Worten dieser: Was ist edler, all die Schmach zu dulden, oder sie abzuwerfen? Nun, ohne Frage das Letztere. Aber warum sträuben sich dann die Menschen gegen einen so wünschenswerthen Abschluß? Darum weil sie Memmen sind wie du selbst! Wiederum also ist es nicht Hamlet persönlich, der am Leben hängt, sondern er meint: wir Menschen im Allgemeinen verhalten uns so und das ist miserabel von uns. Auf diesem Punkte ist es besonders einleuchtend, daß man keinen Grund hat, den Helden oder vielmehr den Dichter zu tadeln, daß jener hier sein Erlebniß mit dem Geiste vergessen zu haben scheine. Er denkt allerdings nicht daran, was ihm dieses etwa in dem Falle, daß er für seine eigene Person auf Selbstmord sinnen würde, bedeuten möchte; aber er denkt daran deßhalb nicht, weil er das Letztere nicht thut, sondern auch hier von seiner Aufgabe erfüllt ist, in Bezug auf welche er sich ganz denselben Vorwurf macht, wie den Andern in Betreff des Selbstmords. Er berücksichtigt ebendeßhalb, worüber man sich sonst so gut wundern könnte wie über jenes Vergessen, auch nicht andere vorhandene Ausnahmen von „uns allen“: die zahlreichen Menschen, welche sich über die Bedenklichkeit hinwegsetzen, die wirklichen Selbstmörder, und so Viele noch sich durch Furcht vor dem Tode oder andern Uebeln nicht von „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck“ abhalten lassen. Denn er meint am allerwenigsten zu diesen Ausnahmen zu ge-

hören, da er ſich, eben jetzt, der regelrechten gemeinen Feigheit bezichtigt. Wie der Selbſtmord durch die Furcht vor dem Jenſeits verhindert wird, ſo überhaupt große Thaten durch Bedenklichkeit. Wir dürfen das Thus conscience does make cowards of us all (bei Schlegel: So macht Gewiſſen Feige aus uns allen) geradezu in dem Sinne nehmen: So macht, wie in meinem Falle, auch in dieſem, dem des Selbſtmords, Bedenklichkeit Feige aus uns, welcher Sinn ſchon in der Betonung des „allen“ ſeinen Ausdruck fände; und „dieſe Rückſicht“ (am Schluſſe) wird auf befürchtete Uebel überhaupt gehen oder auch „dieſes Rückſichtnehmen“ bedeuten. Man mag indeſſen die Beziehung auf den Tod, ſogar den freiwilligen, feſthalten: ſo wird Hamlet die Scheu vor demſelben doch immer nur im Hinblick auf ſeine eigene Feigheit, in Betreff ſeiner Aufgabe, ſo entſchieden hier brandmarken. Der Unterſchied iſt um ſo weniger von Belang, als es dem Prinzen in Einem hinginge, ſich, wie der Feigheit im Allgemeinen, auch der Todesfurcht anzuklagen, inſofern jene letztlich immer auf dieſe hinausläuft — welcher Geſichtspunkt nur nicht ſo einſeitig verfolgt werden dürfte, daß er den Selbſtmord ganz aus unſerm Monolog verbannte (wie bei Tieck); auch wäre noch ein Unterſchied zwiſchen jenſeitigen Uebeln und Furcht vor dem Verluſt des Lebens als ſolchem; es möchte dem Prinzen genügen, ſich der letztern zu zeihen. Man wende nun aber auch nicht von der entgegengeſetzten Seite, allzu ausſchließlich am Selbſtmord feſthaltend, ein, daß Hamlet gerade jetzt, im Begriffe, den König zu einem Schuldbekenntniſſe zu drängen, keinen Grund habe, ſich feiger Thatloſigkeit anzuklagen. Er kann dieß hier ebenſo gut thun, Sie in dem frühern Monolog, welchem die Beſtellung des Schauſpiels gleichfalls ſchon vorausgegangen iſt. Und er hat gar ſehr Grund dazu, ſich auch zu dem ihm noch weiterhin

Obliegenden anzuspornen — jedenfalls wäre dieß in seiner Lage natürlicher, als bloße Selbstmordsgedanken. Sofern diese der Inhalt des Monologs sind, ist derselbe zunächst zwar eine jener Abschweifungen des Helden von seiner Aufgabe, doch schon als Todesbetrachtung nicht allzu weit von dieser abirrend; aber nicht minder charakteristisch für ihn ist es, daß er auch diese Betrachtung zu seinem Ziele herumlenkt. So allgemein die Frage ist, so persönlich ist doch die Antwort wie die ganze Behandlung. So philosophisch geradezu der Monolog aussieht, so dramatisch ist er in Wahrheit. Wie bezeichnend ist schon die Fragstellung, was edler, gewiß also auch muthiger, sei, und die Auswahl unter den Uebeln, die zum Selbstmord treiben können, lauter solche, welche ihn als eine Ehrensache erscheinen lassen, wie auch schon vorher (mit dem outrageous fortune) vielmehr ein schimpfliches als ein „wüthendes" Geschick gemeint ist.

Aber „still, die reizende Ophelia!" Nun, Hamlet wird durch ihre Erscheinung offenbar nicht, wie Rümelin es nimmt, in seinen Folgerungen irre gemacht, sondern nur in seinem Gedankengang unterbrochen, obgleich dieser in dem Gespräch mit der Geliebten, in dem Rath, welchen er ihr ertheilt, die Welt zu verlassen, noch sehr vernehmlich nachklingt; der Eintritt in ein Kloster erscheint hier fast nur wie die weibliche, gelindere, Form des Selbstmords, und soll der Geliebten leisten, was dieser ihm selbst gewähren würde, wenn er noch daran denken könnte.

Um nun noch einmal auf den von Rümelin behaupteten, von mir bestrittenen Zwiespalt in unserer Tragödie zurückzublicken: ich weiß sehr wohl, daß in solchen Dingen sich nicht Alles durch eigentliche Beweisführung entscheiden läßt. Man wird zwar ebenso sehr darauf Bedacht nehmen müssen,

bis zu den Schranken, innerhalb welcher sie möglich ist, vorzudringen, als darauf, dieselben nicht zu überschreiten; und ich habe es auch im Erstern nicht unterlassen Rümelin nachzueifern. Aber schließlich wird Jeder von uns Berufung an seine eigene Phantasie einlegen, mit welcher er die verschiedenen Bestandtheile des Drama's in Eins zusammenzufassen verstehe oder nicht verstehe, ohne daß das Erste an sich das Mindeste vor dem Zweiten voraus hätte, so lange es sich eben noch fragt, ob hier nicht wirklich Unreimbares vorliege. Die Entscheidung ist um so schwieriger, als Kunstwerke, die einer entschwundenen Zeit angehören, nie ganz ohne ein künstliches Sichzurückversetzen genossen werden können, besonders wenn sie dieses durch ihren Stoff schon bei ihrem Auftreten dem Beschauer zumutheten. Einen alten Stoff dramatisiren namentlich heißt eben immer ihn vergegenwärtigen und modernisiren; und wenn der Dichter selbst wieder zu einem beziehungsweise alten für uns geworden ist — von der nationalen Fremdheit nicht einmal zu reden — so haben wir das Geschäft des Nachdichtens doppelt und (sofern aller poetische Genuß auf einem solchen beruht) dreifach zu besorgen. Halten wir uns hier aber auch nur an das von Rümelin Hervorgehobene: stellt man mit ihm „den Hamlet, dem Shakespeare die zarten Fühlhörner, die Melancholie, den vibrirenden Geist und Witz der eigenen Dichterseele geliehen hat", und „den nordischen Helden, den blutigen Rächer einer blutigen That, den fünffachen Mörder [?]" so unvermittelt neben einander, so wird man allerdings diese zwei Bilder schwer zur Deckung bringen. Man darf aber nur das von Rümelin zu seinen Gunsten angezogene wahrhaftige Muster einer poetischen Modernisirung des Antiken, die Goethe'sche Iphigenie, erwägen, so kann man leicht auch hier Unverträglichkeiten ausfindig machen, wie sie nun einmal selbst von

der höchsten Dichterkraft nur durch und für die Phantasie sich überwinden lassen. Wenn Rümelin von den Mordthaten des „zartfühlenden" Hamlet sagt, sie machen ungefähr den Eindruck, wie wenn Iphigenie „einmal in einem Zwischenact als Priesterin ein paar Gefangene auf dem Altar der Diana zu schlachten hätte": so denkt ja wenigstens der sonst so edle Thoas wirklich daran, ihr dieß aufzutragen, er hat die Menschenopfer überhaupt erst seit Kurzem und nicht unwiderruflich abgestellt. Es liegt hierin sicherlich keine Schwierigkeit für den Kunstgenuß, auch nicht bei „realistischer" Betrachtung, wofern sie nur wirklich die Sache, d. h. hier die Poesie, zu ihrem vollen Rechte kommen läßt. Ich habe den Eindruck, daß Rümelin dieß gegenüber dem britischen Dichter nicht ebenso vollständig thue, wie gegenüber dem deutschen, und kann nicht umhin, noch einmal Uhland anzurufen, welcher in der fraglichen Hinsicht gleichfalls keinen Verstoß wider das künstlerisch Statthafte im Hamlet bemerkt zu haben scheint, wohl aber darauf hinweist (VII, 205 ff.), daß doch schon durch das Innerste der alten Amlethsage eine Ahnung von dem düsterhumoristischen Geiste des Shakespeare'schen Trauerspiels athme; dieser Hamlet habe recht den bittern Honig der Sage eingesogen; diese sei da erfaßt, wo sie den tiefsten Anklang gab. In der That, wie hätte Shakespeare darauf verfallen können, gerade diesen Stoff zum vornehmsten Organ seiner eigenen Persönlichkeit zu machen, wenn derselbe ihr nicht weit entgegengekommen wäre?

---

3. Der Fehler der Kritik (Werder).

Nachdem wir einen objectiven und einen subjectiven Hamlet kennen gelernt haben, so ist es nicht zum Verwundern,

daß wir bald darauf auch einem abſoluten begegnen. Für's Erſte in dem Sinne, daß der Held von den Schwächen abſolvirt wird, welche man bei ihm zu finden pflegt; worin ich ſofort zum Wenigſten ein neues Gegengift gegen die arge Uebertreibung derſelben durch vorangegangene Kritiker begrüße — auch inſofern neu, als man jetzt glücklicherweiſe des Dänenprinzen nicht mehr bedarf, um ſich an ihm zur „Einrichtung" der eigenen „Zeit" aufzumuntern, und ſich alſo nun wohl dazu verbunden halten mag, für die Dienſte, die er dabei geleiſtet, und die Schläge, die er dabei empfangen hat, ihm etwas Uebriges an Ehren zu erweiſen. Während auch noch Rümelin der Goethe'ſchen Anſicht darin beipflichtet, daß Shakeſpeare einen ſeiner Aufgabe ungewachſenen Helden geſchildert *habe*, wenn gleich nicht darin, daß er einen ſolchen ſchildern *wollen*: ſo verwirft hingegen Werder beide Annahmen, und bezeichnet es als den Grundfehler der geſammten Hamlet-Kritik ſeit Goethe, mit Ausnahme ſeiner Vorgänger Klein und Levinſtein*), daß ſie den Hergang des Stückes durch Hamlet verſchuldet finde. Dieſer *dürfe* nicht ſo handeln, wie man es von ihm verlange; die Lage der Dinge, die Gewalt der Umſtände, die Natur ſeiner Aufgabe verbiete es ihm unbedingt. „Man hat ſich mit *ſeinem* Charakter zu ſchaffen gemacht und darüber den ſeiner *Aufgabe* aus den Augen gelaſſen." Man fordere von ihm: „er ſoll dem König zu Leibe gehn, unmittelbar und direct, kurzen Prozeß mit ihm machen; und am lauteſten und vielſtimmigſten und als das Zweckmäßigſte fordert man: den kürzeſten ... er ſoll hingehn und den König über den Haufen ſtechen ... Aber

*) Die Arbeit des Erſtern iſt mir leider nicht zugänglich; die des Letztern ſcheint, nach Werder's Anführung, die in Rötſcher's Jahrbüchern 1848 erſchienene „Erklärung der Tragödie: „„Prinz Hamlet"" von ſeinem Freunde Horatio" zu ſein.

nach dem Dolchstoß, was dann? Dann soll er Hof und Volk zusammenrufen, seine That rechtfertigen und von dem ihm allein gebührenden Throne Besitz nehmen", in Bezug auf welchen Punkt ich dem Kritiker sogleich darin beistimme, daß keine anerkannten Rechtsansprüche Hamlet's auf den Thron verletzt worden. „Nicht den König vor Allem über den Haufen zu stechen —; nichts Ungeschickteres als das könnte er thun — sondern ihn zum Geständniß zu bringen, ihn zu entlarven und zu überführen: das ist seine Aufgabe; seine erste, nächste, unübergehbare Pflicht. Wie die Dinge stehn, so kann nur aus Einem Munde die Wahrheit und Gerechtigkeit an den Tag kommen: aus dem Munde des gekrönten Verbrechers; — und wenn nicht aus diesem oder wenigstens von dieser Seite her, so bleibt sie vergraben und begraben bis an den jüngsten Tag. Das ist der Punkt! . . . Das Geheimniß, das eingesargte, des unnachweisbaren Verbrechens: das ist der unterirdisch rieselnde Quell, aus dem seine [des Trauerspiels] Furcht und sein Mitleid fließen. Diesen Punkt . . . ein Jahrhundert lang nicht gesehn oder übersehn zu haben, gehört zu dem Unbegreiflichsten, was der ästhetischen Kritik begegnet ist, so lange sie existirt" —

O daß doch Werder Recht hätte!

Die Ansicht indessen, daß Hamlet dem König unmittelbar und direct zu Leibe gehen oder ihn gar ohne Weiteres über den Haufen stechen solle, ist nach meiner Kenntniß auch schon bisher nicht die unter den Kritikern herrschende gewesen. Werder selbst spricht wenigstens von der letztern Auffassung gerade den Heerführer der bisherigen Hamlet-Kritik, Goethe, frei. Aber auch A. W. Schlegel und Gervinus würden dem Helden ganz gern die Zeit zu den nöthigen Vorbereitungen gönnen, wenn er sie nur wirklich dazu anwendete. Und bei dem nächsten Erklärer, welchen ich nachschlage, Ulrici

(Shakeſpeare's dramatiſche Kunſt, S. 430 d. 2. Aufl.), leſe ich: „Alle Bedenklichkeiten gegen eine ſchnelle Ausführung ſeines Vorſatzes haben in den Verhältniſſen und der ganzen Lage der Sache überall ihren guten Grund" ꝛc. Deßgleichen bemerkt Viſcher (Krit. Gänge, N. F., 2. H., S. 77. 85): es „ſchwebe Hamlet ein Begriff der Gerechtigkeit vor, der einigen Aufſchub der rächenden That mit ſich bringe, und zwar mit gutem Grunde ... Hamlet thut Recht, daß er erſt Vorbereitungen treffen will" ꝛc.

Was die Unnachweisbarkeit des Verbrechens betrifft, ſo verhält es ſich damit doch weniger ſo, daß man ſie *nicht* geſehen oder *überſehen* hätte, als vielmehr ſo, daß man das Gegentheil oder doch einen vollgenügenden Erſatz dafür zu ſehen glaubte, d. h. — worauf es hier einzig ankommt — die Möglichkeit für den Helden, die Welt von der Thatſache des Verbrechens moraliſch zu überzeugen. Dieſer Punkt hängt mit dem vorigen auch eng zuſammen: denn wer ſolche Ueberzeugung für möglich hielt, wird ja wohl ſelbſtverſtändlich von dem Prinzen verlangt haben, daß er ſich um ſie bemühe, und den Verbrecher nicht aus dem Weg räume, bevor dieſes Ziel erreicht oder genügend angebahnt wäre; kann aber hievon nicht die Rede ſein, dann und nur dann braucht der Held, wenn er ſich deſſenungeachtet zu der Rachethat verpflichtet fühlt, dafür nicht erſt den Eintritt eines doch Unmöglichen abzuwarten.

Ich meinerſeits glaubte gleichfalls nichts Neues zu ſagen, als ich (S. 125) den Zeitpunkt nach dem Schauſpiel im Schauſpiel den für die That günſtigſten darum nannte, weil der König „ſo gut als geſtändig", und die „nöthigen Zeugen" dieſes Geſtändniſſes anweſend ſeien. Das letztere ſchien mir aus dem guten Grunde nicht unmöglich, weil es wirklich erfolgt iſt. Iſt es auch kein Geſtändniß in Worten, ſo doch

eines in sprechenden Gebehrden, und wenn nicht ein genügendes für diesen oder jenen an bestimmte Formen gebundenen Gerichtshof, so doch für unser poetisches Forum. Zunächst zwar nur für Hamlet und Horatio, von welchen nachher Keiner mehr den leisesten Zweifel äußert; es hätte aber nur von dem Prinzen abgehangen, dieselbe Ueberzeugung sofort auch den übrigen Zuschauern beizubringen, entweder noch vor den Ohren des Königs, welchem er sich bei dessen Aufbruch in den Weg stellen mochte, oder über dem Leichnam. Jedenfalls also *zuerst* Geständniß, wie es schon in jenem „stummen Spiel" des Verbrechers selbst vorlag, und *dann* Tödtung! Auch die Gebetsscene war noch günstig; auch da hätte kein bloßes Ueber-den-Haufen-stechen stattgefunden, nachdem jene andere Scene vorangegangen war, auf welche Hamlet fußen konnte. Natürlich aber mußte er sich bei Zeiten mit zuverlässigen Genossen — ihr Kern war in den Wachtgefährten gegeben — verbünden, nicht etwa um sich im Vertrauen auf sie die öffentliche Rechtfertigung zu ersparen, sondern um sich die äußere Möglichkeit derselben gegenüber den Anhängern des Königs, wenn solche noch übrig blieben, zu sichern.

Wir Kritiker sind jedoch nicht dazu da, dem Prinzen hinterdrein einen Plan auszuarbeiten, der übrigens auf verschiedene Art möglich wäre, z. B. mit oder ohne Wahnsinnsrolle; wir haben nur darauf zu achten, ob und was in Betreff eines solchen Plans der Dichter selbst angedeutet hat. Während wir Andern nun finden, daß dieser einen aus persönlicher Unzulänglichkeit planlos handelnden Helden geschildert habe, so spricht hingegen Werder von einer objectiven den Prinzen fesselnden Unmöglichkeit. Er weiß aber natürlich von den objectiven Verhältnissen im damaligen Dänemark nicht mehr, als sich davon in dem Benehmen und den Aussprüchen der auftretenden Personen abspiegelt; objective Ver-

hältniſſe in anderm Sinne gibt's gar nicht in einem Drama, und ſelbſt ſo, wie unſer Dichter ſie beachtet wiſſen will, pflegt er ſie nicht auf der Goldwage abzuwägen. Da genügt nun auf die herausfordernde Frage, wie denn der Held ſeine Sache hätte beſſer machen ſollen, die längſt gegebene Antwort: ungefähr ſo, wie Laertes es macht, nur ohne die Schlechtigkeit, wozu dieſer ſich durch ſeinen Spießgeſellen verleiten läßt. Selten hat ein Dramatiker den Maaßſtab zur Beurtheilung, was für möglich oder unmöglich in Betreff einer beſtimmten Aufgabe gelten ſoll, mit grellerer Deutlichkeit vor das Auge des Zuſchauers hingepflanzt, als Shakeſpeare im Hamlet. Wenn der Sohn des Polonius für ſeine Blutrache, durch eine grundloſe Beſchuldigung, und mit weit geringern Mitteln, als die des allbeliebten Prinzen ſind, augenblicklich einen rieſengroß ausſehenden, ſelbſt dem Könige ſehr bedenklich vorkommenden Aufſtand zu Wege bringt — ſie wollen gar den Hitzkopf auf den Thron ſetzen — ſo ſoll Niemand ſagen, ein Gleiches oder Beſſeres wäre Hamlet unmöglich geweſen. Man beachte auch ſogleich, daß dieſer den Mord, ſich dafür ausſchließlich an den König haltend, verfolgen kann, ohne damit der Mutter näher zu treten, als der Geiſt es ihm geſtattet hat.

Man dürfe ſich nicht, wie auch ich ſo eben wieder gethan, auf die Beliebtheit des Prinzen berufen, meint Werder. Aber der König ſelbſt thut es wiederholt in ſtarken Ausdrücken (IV, 3. 7), und wagt eben deßhalb keinen offenen Schritt gegen jenen. Sie erklärt auch am beſten das Verlangen, daß der Prinz von der Rückkehr nach Wittenberg abſtehe und bei Hofe bleibe. Dieß mag zunächſt der Wunſch der Mutter ſein, ihr Gatte aber wird denſelben hauptſächlich in der Hoffnung unterſtützen, ſich durch ein ſo augenſcheinlich gutes Verhältniß zu dem Neffen in den Mitgenuß von deſſen

Popularität zu setzen. Werder versteht die Sache umgekehrt: „Warum hält er ihn zurück? Wie stark also [?] muß seine Position sein! wie gesichert in derselben muß er sich halten!“ Hieran ist soviel richtig, daß er in diesem Augenblicke den Prinzen noch nicht fürchtet. Aber diese Sicherheit gegenüber dem Letztern ist recht wohl vereinbar und bei seinem bösen Gewissen, sowie dem Gefühl des Abstandes von seinem Vorgänger, gewiß auch wirklich vereint mit einem Bewußtsein der Schwäche gegenüber Andern und einem daherigen Bedürfnisse, sich Freunde zu verschaffen.

Ein solches Attentat, wie es die Kritiker dem Helden zumuthen, wäre, meint Werder, vom Volke auch dem populärsten Prinzen nicht nachgesehen worden; ja, wenn er geschädigt würde, das wäre ein Anderes ꝛc. Das ist aber eben die Frage, ob die Strafe als ein bloßes Attentat erschienen wäre, ob Hamlet sich nicht hätte genügend rechtfertigen und den Beweis liefern können, daß auch er bereits geschädigt worden. Die Ehrfurcht im Volke vor der königlichen Majestät, worauf Claudius sich verläßt, würde sich gegen ihn kehren, sobald er selbst in den Verdacht käme, sie in der Person seines Vorgängers mit Füßen getreten zu haben. Welche furchtbare Waffe hat der Sohn des Ermordeten gar erst in Händen, als er mit dem Uriasbriefe von der Seereise zurückkehrt! Ist es da noch Zeit, eine vom König auf ihn eingegangene Wette zu lösen und in dessen Gegenwart vor versammeltem Hofe mit dem Degen zu — spielen?

Um jedoch bei der frühern Zeit zu bleiben: sollte sich, fragt Werder, Hamlet auf die Aussage eines Geistes berufen? Und ich thue getrost die Gegenfrage: warum nicht? So gut als diese Aussage für uns und für Hamlet selbst überzeugend ist, kann sie es durch dessen Vermittlung auch für Andere werden, wie sie es zunächst füe Horatio wird. Sie ist es

für uns mit unerschütterlicher Stärke seit dem I. Act; kein unbefangener Zuschauer wird unserm Kritiker beipflichten, wenn dieser, den nachmaligen Zweifel des Helden als durchaus sachgemäß betrachtend, behauptet (Nov.-Heft, S. 557): auch unser Wissen von dem Morde sei erst im III. Act ein völlig sicheres. Darin eben besteht die Kunst des Dichters, daß er uns durch seine Darstellung des Geistes sogleich jeden Zweifel abgeschnitten hat; und der daherige Gegensatz zwischen zwei Elementen, einem von vorn herein felsenfesten, und einem fluthenden und ebbenden, unsichern, schwankenden, gehört mit zum Wesen unserer Tragödie. Befürchtet Hamlet, der Teufel möchte ihn betrogen haben, so kann doch nicht dieselbe Sorge uns befallen; ebenso gut würden wir den steinernen Gast im Don Juan für einen Trug halten. Werder denkt, die Sache sei auch uns zunächst nur durch ein „Gespenst" bezeugt, er hat überhaupt eine Vorliebe für diesen Ausdruck und spricht von „gespenstischer Mittheilung", „gespenstischem Schatten"; aber namentlich das letzte, dem Uebersetzer (Schlegel), nicht dem Dichter, angehörende, Wort verräth den Irrthum *). Der Dichter meint, und will daß von allem Anfang an auch wir es meinen: sogar durch einen Geist bezeugt! oder vielmehr durch den leibhaftig (mit corse und bones) wiedergekehrten Ermordeten persönlich! Die Zuschauer mögen nur nachsehen im Grab: sie werden es leer finden! Selbst Hamlet's Zweifel geht nicht sowohl dahin: ob Leib oder Gespenst, als vielmehr dahin: ob Geist des Vaters oder Teufelsgeist; und

*) Durch das „Phantom" (illusion) im Munde des kritischen Horatio, als der Geist ihm nicht Stand halten will, darf man sich nicht irre machen lassen. Selbst das „Gespenst" spukt zunächst nur in den Uebersetzungen, da ghost und spirit nicht ohne Weiteres unsere heutige „gespenstische" Bedeutung haben (auch die Ausdrucksweise oben S. 148 am Schluß war mißverständlich).

dieſer Zweifel iſt ein erſt nachderhand ſich einſtellender und bald vorübergehender. Gegenüber den andern Leuten ſodann kann er ſich auf ſeine Wachtgenoſſen berufen. Zwar unmittelbar nur für das Geſehene, nicht das Gehörte, aber mittelbar auch für dieſes. Zu glauben, daß ein Geiſt erſchienen ſei, mag ſchwer halten; aber wer einmal dieſe Schwierigkeit überwunden hat, wird es nur in der Ordnung finden, daß derſelbe die Reiſe nicht umſonſt gemacht, ſondern etwas zu melden gehabt habe. Und was den Inhalt der Botſchaft betrifft, ſo gilt hier, zumal wenn ſie durch einen ſo glaubwürdigen Mann, wie ihr dießmaliger Empfänger, kund geworden iſt, auch von dem Unglaublichen, was Börne vom Schauerlichen ſagt: „Das Schauerlichſte an einem Geiſte iſt, daß er erſcheint und ſpricht; was er thut und ſagt, und wäre es das Schrecklichſte, iſt nach dem Andern Kinderei.“ Ohnehin bei den Wachtgenoſſen ſelber, wenn Hamlet ihnen allen ſein Geheimniß mittheilen wollte, könnten wir weder Grund noch Neigung vermuthen, ihm zu mißtrauen; die Bernardo und Marcellus würden ſich nicht ſchwieriger zeigen, als der ſtudirte Horatio; auf etwas Außerordentliches ſind ſie beſtens vorbereitet, und ſie haben, wenn ſchon nicht die Eröffnung des Geiſtes, doch deſſen Aufforderung zum Schwur vernommen, woraus ſie abnehmen können, daß der Prinz im Einverſtändniß mit jenem handle. Selbſt noch nach dem Tode Hamlet's und des Königs wird Horatio ſich nothwendig auf das „Geſpenſt“ berufen müſſen, wenn er den von dem ſterbenden Freund erhaltenen Auftrag gehörig erfüllen und den Hergang nicht im Dunkeln laſſen will; denn keine dringendere Frage wird er zu beantworten haben, als dieſe: wie doch die Unthat an den Tag gekommen ſei; und da der König kein förmliches Geſtändniß abgelegt hat, ſo wird der Glaube an ſeine Schuld nach wie vor auf der

Aussage des Geistes beruhen, welche durch die sonstigen Anzeichen zwar bis zur Zweifellosigkeit bestätigt, aber nicht ersetzt werden kann.

Werder macht sich darüber lustig, daß ein Kritiker (Flathe) Marcellus und Bernardo zu „Feldhauptleuten" befördert habe. Unser Personenverzeichniß (officers) beweist allerdings nichts. Aber auf den Rang kommt hier wenig an; Gemeine können eine solche Kunde ebenso gut verbreiten wie Offiziere, unter ihresgleichen sogar noch besser. Und der Irrthum ist wohl eher auf Seiten Werder's, wenn er Marcellus für eine gemeine Schildwache hält; es ist ein „inspicirender Offizier" (Delius). Selbst Bernardo steht vielleicht nur ausnahmsweis eigentliche Wache, der wieder erwarteten Geistererscheinung wegen; wenigstens wird er vom Prinzen und Horatio auf gleichem Fuße mit Marcellus behandelt, Beide als „Gentlemen"; der Letztere würde auch schwerlich von einem Gemeinen gleichmäßig wie von Horatio Auskunft über den Zweck der im Gange befindlichen Kriegsrüstungen verlangen (I, 1) -- wenn man denn einmal so nah hinsehen will. Ich bin überzeugt: wenn Shakespeare diesen Rangstreit mit anhörte, so würde er uns alle mit einander herzlich auslachen. Wahrhaftig, er hat's um uns verdient: wir sollten ihm auch noch den Spaß machen, zu ergrübeln, ob die Beiden dem einheimischen Contingent oder der im IV. Act erwähnten Schweizergarde angehören; Bernardo ist offenbar ein schweizerischer Reisläufer, Namens Bernhard, u. s. w.

Gesetzt aber auch, es wäre mißlich für Hamlet, sich gleich Anfangs in engerm oder weiterm Kreise auf den Geist zu berufen: so mag er's vorläufig unterlassen und ohne alle Angabe von Gründen seine Ueberzeugung kundthun. Laertes macht es auch nicht anders, da er nur im bildlichen Sinne ein Gespenst gesehen hat, und er findet Glauben, wie ihn ebenfalls Claudius mit seiner Schlangenfabel gefunden hat.

Hamlet aber genießt eines beſſern Anſehens, als dieſe Beiden; und die Leute werden ferner ſagen: er in ſeinen (für ihre Augen) ſo glücklichen Verhältniſſen müßte toll ſein, um ſo etwas zu behaupten, wenn er ſeiner Sache nicht gewiß wäre; ſtatt deſſen zieht er es vor, toll zu ſcheinen und zu ſchweigen. Werder wird zwar einwenden: die Leute würden dem Prinzen das Vorgehen gegen den König als Ehrgeiz deuten, dem Wunſche entſprungen, die Krone ſich ſelbſt aufzuſetzen. Aber erſtlich könnten ſie dieß auch bei Laertes thun, dem ja gleichfalls die Krone winkt, und der zu jenem Verdachte durch ſeinen Charakter weit mehr Grund gibt, als Hamlet. Ferner fragt es ſich, ob nicht gerade umgekehrt dem Letztern die Ausſicht auf einen Thronwechſel ſehr zu Statten käme. Der Prinz hat zwar, wie Werder ſonſt mit Recht geltend macht, in erſter Linie ſo wenig den Willen als den Auftrag, den Thron zu beſteigen: aber das würde ſich mit der Hauptſache von ſelbſt geben; die jenes wünſchen, würden alſo auch dieſe erleichtern. Es iſt bei der Beliebtheit des Prinzen auch gewiß nicht unwahrſcheinlich, daß der Wunſch den Verdacht im Ganzen überwöge. Sonſt könnte Hamlet immer noch erklären, daß er von der Krone nichts wolle; dieſes Opfer würde ihm ſicherlich nicht ſchwerer fallen, als das ſeiner Liebe; es wäre auch nicht ſo unwiderruflich, wie das letztere ſich bald erweist.

Unſer Kritiker ſucht die Unmöglichkeit einer Ueberzeugung der hartköpfigen Dänen noch im Beſondern an den verſchiedenen Claſſen derſelben darzuthun. Vorerſt den großen Haufen ſcheint er für gar kritiſch in Bezug auf ſolche Anſchuldigungen und Geiſtergeſchichten zu halten, denſelben Haufen, von dem wir erleben, was er ſich von einem Claudius und einem Laertes bieten läßt. Das Heer ſodann müſſen wir nach ſeinen einzigen uns bekannten Vertretern beurtheilen, und die ſind

dem Prinzen sicher; es besonders kann von dem Thronwechsel nicht entzückt sein: der alte Hamlet ist ein Kriegsheld gewesen, sein Nachfolger ist ein diplomatischer Schwächling, auch in Norwegen darum mißachtet; man würde daher namentlich in den militärischen Kreisen gewiß nicht ungern den ritterlichen Sohn des Verstorbenen am Platze des Oheims sehen. Adel, Hof und Würdenträger endlich, nur durch die Polonius, Güldenstern u. dgl. uns bekannt, werden dem Neffen, sobald er nur Kraft zeigt, zufallen, noch geschwinder, als sie es dem Oheim gethan haben.

Auch in Betreff der Königin urtheilt Gervinus, daß Hamlet an derselben „im Nothfall eher eine Verbündete, als ihr neuer Gatte, fände". Werder jedoch erklärt diese Annahme für sehr unhaltbar: „Die entscheidende Instanz dagegen ist, daß in der unvollkommenen Ausgabe von 1603 die Mutter vom Sohn gewonnen wird und mit ihm conspirirt, und daß Shakespeare grade dieß in der späteren und echten Ausgabe getilgt hat! Also will Er es nicht". Diese Instanz ist nicht entscheidend, auch abgesehen davon, daß hier vielleicht gar nichts ausdrücklich getilgt, sondern nur der echte Text treu abgedruckt zu werden brauchte. Das Wichtige, was die Mutter in der ersten Ausgabe für den Sohn thut — zum „Conspiriren" läßt er sich überall nie herbei — ist dieß, daß sie ihn mit ihrem Stillschweigen deckt und durch ihre Liebe zu ihm den König zur Schonung nöthigt; das thut sie aber, nur auf eine ihrem schwachen Wesen angemessenere, feinere, zurückhaltendere, Weise auch in den spätern Ausgaben, und läßt damit Gervinus' Meinung, daß sie sich „im Nothfall" noch entschiedener auf die gute Seite stellen würde, als eine wohlbegründete erscheinen — besonders wenn man mit Werder (Dec.-Heft, S. 680) annimmt, daß sie an dem Morde keinen Theil gehabt und auch nichts davon ge-

wußt habe (was gleichfalls nur in der ersten Ausgabe so bestimmt gesagt ist).

Der Geist kennt nach Werder's Dafürhalten die Verhältnisse ebenfalls „besser, als die Herren Kritiker". Auch Werder wird nun zwar unvermeidlich diesen Herren, und zwar ihrer verderblichsten Species, den Hamlet-Kritikern, beigezählt werden, und sollte also, mit unserm Helden zu sprechen, nicht so „gegen seine eig'ne Zukunft declamiren"; aber, werden wir verstehen müssen, „der Geist, so stumm für uns, ihm wird er reden". Der Geist eröffnet ihm indessen weiter nichts, als daß er Art und Zeit der Rache dem Sohn überlassen. Wie billig, werden wir sagen, da er froh ist, wenn es überhaupt je dazu kommt; aber dringend ist er doch sehr, so sieht auch der Sohn es an, und mithin ist diesem zwar wohl Tag und Stunde, aber nicht die „Zeit" schlechtweg, überlassen. — „Daß es gleich der Dolchstoß sein müßte, womit seiner Mahnung genügt würde, fällt ihm nicht ein; dazu ist auch er zu gescheut". Allerdings nicht „gleich", aber so bald als thunlich; und er erwartet es wenigstens früher, als es geschieht, sonst würde er nicht noch einmal kommen, um dem Sohn „Vergiß nicht!" zuzurufen und ihm „den fast abgestumpften Vorsatz zu schärfen". Werder findet zwar in diesen Worten keinen Tadel wegen Säumniß; es ist aber wenigstens eine Mahnung, und eine solche ist, wo ein Verständiger sie für nöthig erachtet, immer auch ein Tadel, und zwar ein begründeter; nur ist es hier kein zürnender, sondern ein milder und kläglicher, einem Hamlet's-Gemüth nur um so empfindlicherer. — Aber seltsam! höchst seltsam! der Geist, welchen Werder citirt hat und jetzt wieder entlassen will, bleibt stehen, als ob er ihm noch etwas zu offenbaren hätte; und ich glaube trotz der Ferne, in welcher ich verharre, mit hinlänglicher Deutlichkeit die Worte zu ver-

nehmen: „wenn er die seinem Sohn gestellte Aufgabe für unlösbar gehalten hätte, so würde er sie ihm nicht gegeben haben, auch dazu sei er — zu gescheut; allerwenigstens würde er den Sohn dann vor Selbsttäuschung zu warnen nicht unterlassen haben, dazu sei er — zu human." — Bei diesem Anlasse könnte Einer auch finden: wenn der Geist doch einmal so gescheut sei, so würde er klug daran gethan haben, nicht bloß dem Prinzen, sondern Mehrern und Vielen zu erscheinen, etwa gleich der ganzen Hofversammlung im I. Act. Das hat er sich versagt: erstens weil Shakespeare nicht Voltaire, der Dichter der Semiramis, war; zweitens weil es ein Drama werden sollte, also eine Begebenheit unter frei thätigen Menschen, deren Selbstständigkeit durch ein so offenkundiges „Hereinragen" der übernatürlichen Welt erdrückt worden wäre; drittens weil unser Dichter den psychologischen Takt hatte, den Geist nur einem solchen Menschen sich offenbaren zu lassen, dessen „prophetisches Gemüth", schon von sich aus, der Kunde entgegendrängte.

Damit nun aber das Zeugenverhör vollständig werde, beantrage ich, auch Claudius vorzuladen: nirgends pocht dieser auf die „Unnachweisbarkeit" seiner Schuld, was, namentlich seitdem er den Neffen als einen Wissenden kennt, unerklärbar wäre, wenn wirklich die ganze Schwierigkeit für den Letztern hier läge.

Ich berufe mich auch auf Hamlet selbst, den geistesklaren, welcher sich niemals über die Unlösbarkeit oder auch nur besondere Schwierigkeit seiner Aufgabe beklagt, sondern, was Werder vergebens bestreitet, den Fehler immer nur bei sich selbst findet. Es ist unwahrscheinlich, daß Shakespeare dem Publicum mitsammt den Herren Kritikern ein so durchaus richtigeres Urtheil, als seinem Helden, über den Kern der Sache sollte zugemuthet und zugetraut haben. Möchte aber

auch der Irrthum des Prinzen, oder (nach Werder) der bisherigen Kritik über den Sinn seiner Aeußerungen, noch so unläugbar, und der eigentliche Sitz der Schwierigkeit noch so selbstverständlich sein — wie es nur nicht der Vertreter einer Ansicht über den letztern behaupten sollte, welche 250 Jahre gebraucht hat, um zu entstehen — so wäre nun zwar erklärlich, daß der Dichter es nicht nöthig fand, noch besondere Fingerzeige nach diesem Punkte auszustrecken; aber noch weniger würde er dann gewiß das Gegentheil nöthig gefunden haben, nämlich denselben geflissentlich von allen Reden fern zu halten, um statt dessen den Blick des Zuschauers unaufhörlich und mit aller Macht auf einen andern, in falscher Richtung gelegenen, Punkt hinzulenken.

Noch dazu habe ich mich mit allem Bisherigen auf den für Werder günstigsten, von ihm selbst gewählten Boden gestellt, wonach es von vorn herein darum zu thun wäre, daß „der Verbrecher gerichtet werde als ein solcher in der allgemeinen Vernunft, in der Meinung der Welt", „mit Ueberzeugung der Dänen von der Gerechtigkeit dieser Procedur". Allerdings geschähe es so am vollkommensten; doch kann ich nicht finden, daß der Geist oder Hamlet selbst ein Gewicht auf diesen Punkt legten, was auch der Dichter hat unterlassen dürfen, wenn er einmal einen Helden schildern wollte, der es überhaupt nicht zu einem ordentlichen Plane bringt. Der Geist hat dem Sohn auch in dieser Hinsicht freie Hand gelassen, und nichts Anderes verlangt, als daß der Mord gerächt und das königliche Lager nicht ferner entweiht werde; auch Werder sagt: „Nur der Gatte, der beleidigte, und der Vater spricht aus der geharnischten Gestalt". Wenn die Dänen wirklich, wie Werder annimmt, nicht zu überzeugen wären, dann müßte der Prinz eben auf seine eigene Ueberzeugung hin handeln, möchte daraus erfolgen, was da wolle;

und wenn er, auch etwa der Mutter wegen, die That nicht offen verrichten könnte, dann müßte er — ein Drittes gibt es nicht — es im Geheimen thun, natürlich nicht ohne gleichzeitige Eröffnung des Urtheilsspruches. Ich sage also nicht, daß dieß das Schönste wäre; aber gegenüber einer behaupteten Unmöglichkeit genügt es, eine unläugbare Möglichkeit aufzuweisen.

Endlich aber sogar abgesehen von dem jetzt erwogenen besondern Inhalt unsers Stückes, darf man es gewiß eine sich selbst vernichtende Deutung nennen, daß ein Tragiker wie Shakespeare ein an sich unlösbare und hiefür auch von dem Helden erkannte Aufgabe durch diesen, bei gesundem Verstande, fortwährend als seine wirkliche Aufgabe habe ansehen und betreiben lassen wollen. Dieß ist aber doch Werder's Meinung; er bestreitet nachdrücklichst die Annahme einer nicht objectiven, sondern nur subjectiven Unmöglichkeit, und beruft sich dafür auf Hamlet's eigene Aussprüche; wir hören, gleich aus der ersten Zeit, von dem „Schauder der Gewißheit, der ihn erfassen muß: daß, wie die Dinge stehn, die Lösung seiner Aufgabe eine unmögliche sein werde" (Dec.-Heft, S. 691) u. dgl. m. *) Nebenbei versteht es sich wohl von selbst, daß etwas objectiv Unmögliches auch wirklich nicht geschieht; und hieraus ergibt sich ein merkwürdiger Rollentausch zwischen Werder und den „Herren Kritikern": denn jener darf nun wegen eben der Annahme, die er zur Rechtfertigung des Helden braucht (die Unlösbarkeit der Aufgabe), ihm sogar dasjenige Verdienst nicht zugestehen, welches wir Andern ihm meistens noch gelassen haben — das Verdienst, daß er seine

*) Werder's Vorgänger Klein, in der einzigen mir (durch fremde Anführung) bekannten kurzen Stelle seines Aufsatzes, spricht viel zulässiger von einem „„Nichtkönnen und ihm selbst (dem Helden) unbewußten Sichzerarbeiten.""

Aufgabe zwar unvollkommen, aber doch wirklich löse, und wesentlich mit durch sein eigenes Stoßen und Drängen endlich in die Lage komme, die rächende That vollbringen zu können und zu müssen. Werder ermäßigt zwar gelegentlich die Unmöglichkeit zu einem bloßen „Gränzen an's Unmögliche". Aber entweder ist dieser Unterschied so gering, daß er praktisch für nichts zu achten ist; oder er hat s. z. s. eine endliche Größe, und dann sinkt die objective Unmöglichkeit zu einer subjectiven herunter. Werder muß das Erstere meinen, da er sich gegen nichts entschiedener, als gegen eine bloß subjective Unmöglichkeit, erklärt. Wir wollen aber zu seinen Gunsten noch versuchen, von der objectiven Unmöglichkeit in der Weise etwas abzubrechen, daß wir setzen, er denke sich dieselbe, auch in Hamlet's Namen, als eine nur einstweilen, nämlich solange nichts Weiteres eintritt, bestehende. Dann sollte der Held offenbar sich wenigstens einstweilen stille halten nach außen, d. h. gegenüber dem König keine Schritte thun, die sinnlos oder schädlich sind, wenn sie nicht sofort weitere zur Folge haben dürfen; er mag des Glaubens sich getrösten, daß in Zukunft etwas geschehen werde, um das bis jetzt Unmögliche zu einem Möglichen zu wenden, oder daß die höhere Macht sich seiner als eines selbstlosen Werkzeuges zu bedienen gedenke und ihn vorläufig nur habe benachrichtigen wollen. So begreiflich es nun auch wäre, daß er, eine solche Aussicht vor Augen, sich nicht immer vollkommen beherrschte, so könnte er sich dann doch mindestens der Einsicht, daß dieß das Rechte wäre, nicht verschließen, da sie mit der Ueberzeugung von der einstweiligen Unmöglichkeit gegeben wäre; er würde sich also eher vorschnell, als lässig, schelten. Man beachte auch, daß Hamlet sich dem Vorsehungsglauben nicht wegen der Unmöglichkeit des Geforderten, sondern nur ungefähr in dem Maaß in die Arme wirft, als ihm die Er-

fahrung ſein Mißtrauen in die eigene Zulänglichkeit beſtätigt, obſchon auch hier, wie immer bei unſerm Helden, über der Schwäche nicht die Stärke zu überſehen iſt: die Selbſterkenntniß und die feſtgehaltene Zuverſicht auf den Sieg ſeiner Sache, möchte ihm an demſelben auch ein noch ſo geringer Antheil beſchieden ſein.

So bleibt es denn im Weſentlichen noch immer bei der Meinung Goethe's. „Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an ſich, ſondern das, was ihm unmöglich iſt". Doch wird man mit Vortheil noch einige weitere Unterſcheidungen machen: die That iſt

1) nicht menſchenunmöglich überhaupt;

2) nicht unmöglich für Hamlet nach deſſen eigener Anſicht;

3) nicht unmöglich für ihn inſofern, als er in Wahrheit „Grund und Willen und Kraft und Mittel" dazu hat;

4) nicht unmöglich für ihn auch inſofern, als er ſie ja wirklich ausführt;

5) aber allerdings unmöglich für ihn in der Hinſicht, daß er es nicht auf die rechte Art und zur rechten Zeit zu thun vermag, weil es ihm hiezu an Einer Bedingung fehlt (oben S. 202 ff.), während bekanntlich ein Erfolg nur dann eintreten kann, wenn alle Bedingungen dazu gegeben ſind.

Leider muß von hier ab meine Kritik eine etwas andere Wendung nehmen, da Herr Werder ſeinerſeits meiner Anſicht über einige Punkte eine ausführliche Beurtheilung hat angedeihen laſſen, welcher ich wenigſtens ſo viel entgegenzuſtellen mich gedrungen finde, als mir ebenſowohl zur Förderung der Einſicht in die Sache, wie zur Abwehr von Unbilden, dienlich ſcheint. Mein Kritiker geſteht mir zwar im Allgemeinen zu, daß ich „Vieles bringe, was er bei den Andren immer vermißt und in ſeinen Mittheilungen [an Zuhörer vermuthlich, da ich nichts Gedrucktes kenne] ſelbſt ſchon gegeben hatte",

wenn wir auch, wie er sogleich hinzufügt, im Resultat weit aus einander gehen, da auch ich in Betreff des Hauptcharakters auf Seite der kritischen Majorität stehen bleibe u. s. f. Dieß erregte mir bei'm ersten Lesen die gemischte und übrigens durchaus friedliche, beinah heitere Empfindung, als sei ich bis zur Thüre des Verständnisses herangelassen, und diese mir dann vor der Nase zugeschlagen worden. Wie ich nun aber ruhig, und für Alles dankend, abzog, wurden mir aus dem Innern eigentliche Schimpfworte nachgerufen (in den nächstfolgenden Heften). Ich will dieselben nicht erwiedern, sondern mich auch in dieser Hinsicht der „Besonnenheit" befleißen, welche mir Herr Werder neben ihrem geraden Gegentheil, z. B. „Hochmuth vor dem Fall" (in seine Hände), nachsagt. Er hat ja offenbar nicht sowohl eine prosaische Kritik über unsere Tragödie, als vielmehr eine zweite Tragödie über die erste schreiben wollen; ich bin durch einen glücklichen Zufall sogar in den Besitz des Personenverzeichnisses gelangt:

Shakespeare, ein Dichter
Die Nachtreter Goethe's, Mörder des Vorigen
Werder, ein Rächer
Ort der Handlung: ein Lehrstuhl

— wer von uns Alten wollte sich nicht gern von einem so jugendlichen Muth etwas gefallen lassen?

Das Benehmen Hamlet's nach der Geistererscheinung hatte ich folgendermaßen verstanden. Unmittelbar nach derselben ist er in der äußersten Aufregung, nur Gedanke an den Vater und dessen Gebot und leidenschaftlicher Zorn über die Mutter und den Oheim. Er ist geradezu auf einige Augenblicke aus den Fugen, wie die Zeit, die er wieder einrichten soll, und macht etwas Närrisches: die Hantierung mit der Schreibtafel. Dieses seltsame Gebahren setzt er dann mit Absicht auch gegenüber den Freunden noch eine Weile fort,

da es ihm sogleich, wie er sie herannahen und rufen hört, und sich bereits wieder zu sammeln anfängt, als ein gutes Mittel erscheint, sein Geheimniß vor ihnen zu verbergen. Dann folgt der Schwur mit seinem furchtbaren Ernst, wo selbstverständlich von jenem Närrischthun nicht mehr die Rede sein kann, und ebenso wenig nachher, wo Hamlet die Anlegung eines wunderlichen Wesens gegenüber andern Leuten den Freunden ankündigt.

Von alle dem will Werder mir so gut wie nichts gelten lassen: was ich sage, ist falsch, nnd was richtig ist, darf ich nicht gesagt, nicht gedacht haben, obgleich wir in so „Vielem" mit einander übereinstimmen.

Von „Raserei der Leidenschaft", welchen Ausdruck ich mir in Bezug auf Hamlet's Zustand gleich nach dem Abgange des Geistes erlaubt habe, will Werder nichts hören, und spricht doch selbst von „Leidenschaft", „Außersichsein" und „meinetwegen mehr als in irgend einem andren Moment seiner Rolle", von „Wuth" (Dec.-Heft, S. 683 f.) — das genügt mir; denn um irgend eine Schuldefinition der Raserei wird es sich hier nicht handeln.

Das närrische Schreiben Hamlet's ist nach Werder gar nicht närrisch, nicht einmal barock, sondern hat folgende Bedeutung: „Anstatt uns zu sagen: das zunächst kann Hamlet, läßt er (der Dichter) ihn machen, was er zunächst kann: den wahren Charakter des Königs zu Papier bringen! Das ist die symbolische Handlung, durch die er, der Dichter, uns auf den Weg des Verständnisses weist, — die Pantomime, die uns die Schwierigkeit der Aufgabe Hamlet's verkündigen soll!... Nur notiren vorläufig kann er sich den König... Auch für ihn (Hamlet) haben sie (die Worte) den nämlichen Sinn, aber... nicht in dieser reflectirten Weise, sondern in der Unmittelbarkeit des einfachen unentwickelten Gefühls... Man wird

doch nicht denken, daß er die Phraſe buchſtäblich niederſchreibt? Muß [?] man auch das noch ſagen, was der ſchlechteſte Hamletſpieler in dieſer Weiſe nicht mißverſtehn würde? — — Er reißt die Tafel hervor und den Stift heraus und fährt damit wie eingrabend über das Blatt hin, ein Paar Punkte einbohrend — eben weil er den König nicht mit dem Degen durchbohren kann, wie er möchte — weiter nichts — nur um ſolche Marke, ſolch Zeichen handelt ſich's; das heißt: Da ſteht ihr, Oheim!"

Nein, ſondern das heißt: Hamlet iſt nicht einfach-, aber doppelt-närriſch.

Ich weiß wohl vom Punktiren der Bildhauer und Kupferſtecher, und habe ſogar von zauberiſchem Umbringen eines Menſchen durch Stiche in ſein Bildniß erzählen hören, aber noch nie davon, daß man mit einigen Punkten, die man in ein Blatt Papier bohrt, einen Oheim zu Stande oder zum Stehen bringen und ſich damit, ohne ihn vorher auch nur geſtochen (abgebildet) zu haben, für die Unmöglichkeit, ihn zu erſtechen, ſchadlos halten kann. Das buchſtäbliche Niederſchreiben kommt mir jetzt faſt vernünftig vor. Ich habe übrigens von dieſem kein Wort geſagt. Indeſſen, wenn Jemand einmal etwas Närriſches macht, warum ſollte er's dann nicht auch recht machen? Und inſoweit könnte ich das Sticheln gelten laſſen. Aber ſchreiben heißt nun einmal nicht ſtechen und nicht bohren; und daß Hamlet ſchreibt, ſteht nicht etwa bloß am Rande, ſondern auch im Text (set it down), wir hören ja auch die Worte, die er ſchreibt. Zugegeben endlich, daß er zunächſt nichts Anderes machen könne: dann wäre das einzig Vernünftige, daß er einſtweilen gar nichts machte; es iſt ja nur ganz die Regel, daß nicht im erſten Augenblicke, wo man eine große Aufgabe erhält, zu ihrer Löſung geſchritten werden kann.

Ich meinerseits glaubte daher in dem Schreiben des Helden eine Narrheit, zugleich aber etwas Symbolisches, eine, nur vom Dichter beabsichtigte, Andeutung seines nachmaligen Verhaltens zu der Aufgabe zu erkennen, daß er sich nämlich zeitweise mit dem bloßen Gedenken und Sich-gemerkt-haben begnügen würde. Und ich fügte hinzu: „man könne sich zu der Frage versucht finden [was doch gewiß keine dreiste Behauptung ist], ob nicht der Dichter hiemit sein Urtheil über seinen Helden zu sehr und zu früh aus diesem selbst heraus sprechen lasse, ähnlich wie man es, mit oder ohne Grund, an seinen Bösewichtern tadle." Auf das Letztere näher einzutreten, war nicht der Ort; Werder aber deutet mir diese Unterlassung so: „Also Herr Hebler ist zweifelhaft, ob dieser Tadel begründet ist!" Ich kann des Bestimmtesten versichern, daß Herr Hebler hier nur darüber im Zweifel ist, ob der Setzer sich nicht versehen hat; denn das Ausrufungszeichen gehört in Klammern nach dem „Also", nicht an den Schluß des Sätzchens.

Als Beispiel einer ähnlich auffallenden äußern Handlung hatte ich die Scene aus König Richard II. angeführt, wo der unglückliche Fürst sich einen Spiegel bringen läßt, um zu erfahren, wie er nach dem Verlust der Majestät aussehe. „Schlagen Sie", fordert der Professor seine Zuhörer auf, „die Scene im IV. Act des Richard einmal nach und fragen Sie sich dann, ob Shakespeare dort, wie es hier durch die Action mit der Schreibtafel der Fall sein soll, eine „„kleine Narrheit"" habe zeichnen wollen? ob er dort hinter dem Pathos des Charakters mit einer ironischen Malice gestanden habe und aus seiner dichterischen Objectivität, so zu sagen ganz im Stillen derselben, ihm etwas anhängen, ihm einen Streich habe versetzen wollen?" Ach was! hienach dürfte ein Dichter überhaupt keine Narrheit, auch nicht die

einer Ophelia, ſchildern, ohne ſich entweder einer ironiſchen Malice ſchuldig zu machen, oder mit dem Narren ſelbſt närriſch zu ſein. Sobald ich einem Zuhörer des Herrn Werder begegne, muß ich ihn doch fragen, ob er ſich dieß nicht ſogleich ſelbſt geſagt habe. Ueber die Spiegelſchau iſt weiter nicht zu ſtreiten; ſchon die vorherigen Reden des Königs werden, ganz unbeſchadet des tragiſchen Eindruckes, den ſie auf uns machen, von den Anweſenden belacht, und Northumberland nennt ihn verrückt. Wenn Richard gar dem weinenden Aumerle vorſchlägt, ihre Thränen auf Einen Platz zu träufeln, bis dieſelben ein Paar Gräber ausgehöhlt — ſoll auch das keine Narrheit ſein? Nun, dann wär's auch keine, wenn die Beiden ſich wirklich an die Arbeit machten. Ich „ignorire", ſagt mir Werder noch, daß Richard den Spiegel, nachdem er ſich darin betrachtet, zerſchmeiße. Nein, ſondern ich habe dieſen Zug übergangen, weil es für meinen Zweck gleichgültig war, ob der Spiegel nachher in Scherben geht oder ganz bleibt; wiewohl es ſich von ſelbſt verſteht, daß der König ihn nach ſolchem Gebrauche nicht ruhig dem Ueberbringer wieder einhändigen kann, als hätte er ſich den Bart geſtreichelt. Das Schlimme daran iſt nur, daß nun der nächſtfolgende Richard keinen Spiegel hat, ſondern ſich erſt einen „kaufen" muß (K. Richard III. I, 2 am Schluß) — im Ernſt: will Werder auch hier ſein unumſchränktes Lob der „„äußern Handlungen"" feſthalten, und alſo annehmen, der Herzog ſei ſtracks zu einem Spiegelhändler gehinkt?

Ebenſo hat, damit ich dieß hier abthue, Werder den Vergleichungspunkt bei meiner Zuſammen- und Gegenüberſtellung Hamlet's im frühern Monolog (alſo ehe der Geiſt ihm erſchienen) und Macduff's, wie er die Nachricht von der Ermordung ſeiner Familie erhält, überſehen. Er belehrt mich, daß der Fall des Letztern ein völlig verſchiedener ſei,

und fragt: „Brauch' ich das erst zu entwickeln?“ Wegen meiner ist es nicht nöthig. Ich setzte beide Männer nur in einer solchen Beziehung gleich, in welcher sie einander gleichen, abgesehen von den dem Prinzen jetzt noch unbekannten Verbrechen. Beide sind durch den Verlust theurer Angehöriger gebeugt (auch die Mutter ist bereits für Hamlet verloren) und durch die Lage der öffentlichen Dinge zu einem Wirken aufgefordert, welches zugleich ihr Seelenleiden lindern würde - Macduff zum Kampfe gegen den Tyrannen und Mörder, Hamlet gegen die dänische „Zeit“ überhaupt, deren Schlechtigkeit er schon jetzt kennt und also auch zu bekämpfen bei seiner hohen Stellung einigen Beruf hat, eine Schlechtigkeit, von welcher ihm die schnöde zweite Ehe der Mutter und deren öffentliche Gutheißung zwar der ihm am nächsten gehende, aber nicht der einzige Beweis ist. Während nun aber Macduff sich aus seinem Schmerze sofort zu kräftiger That aufrafft, verräth Hamlet, obgleich sein Unglück schon viel länger, als das Macduff's, dauert, noch nicht einmal einen Drang zum Wirken (indem ich von einem bloßen Drange sprach, schnitt ich den Einwand ab, der Prinz müsse doch erst die Gelegenheiten abwarten, sich thätig zu erweisen). Ich meinte also, mit einem solchen Monolog habe der Dichter nicht eben einen zu der nachherigen Aufgabe gerüsteten Helden ankündigen wollen, sondern einen, welcher zwar das lebendigste und tiefste Gefühl des menschlichen Elends, nicht aber ebenso die Fähigkeit besitze, dieses Gefühl durch ein entsprechendes Handeln abzulösen. Vgl. hiezu Vischer, Krit. Gänge, N. F., 6. Heft, S. 24: „Der handelnde Mensch nimmt sich nicht so viel Zeit wie Hamlet, dem verdammenden Gefühlsabscheu gegen das Böse nachzuhängen, das gestraft werden soll.“ — Die einzelne Scene oder Stelle nach einer „mitgebrachten Vorstellung vom Ganzen“ zu deuten, wird von Werder mit

Recht getadelt; nur nicht bei diesem Anlasse, da ich zu der Deutung des vorliegenden Theiles das Ganze oder genauer die übrigen Theile nur in der Weise mitberücksichtigt habe, wie die Natur eines bloßen Theiles, zumal in einem so wohl zusammengefügten Ganzen, es erfordert. Wenn Werder gegenüber meinem daherigen Ergebnisse auf das Urtheil des unbefangenen Zuschauers verweist: so lasse ich es mit Vergnügen darauf ankommen, ob er mir für 99, welche in derselben Verdammniß mit mir sein werden, Einen Gerechten zeigen kann, d. h. hier einen Solchen, der in dem Schreiben „eine Pantomime" erräth, „die uns die Schwierigkeit der Aufgabe Hamlet's verkündigen soll."

Wenn Werder einmal das eigentliche Schreiben anfechten wollte, so würde er dieß meines Erachtens mit besserm Glücke gegenüber der Voraussetzung versucht haben, daß der Prinz wirklich eine Schreibtafel (oder ein Notizenbuch) aus dem Busen ziehe. Ich glaube in der That nicht mehr, daß Shakespeare ihn dieß thun lasse. Schreiben wohl, d. h. die Gebehrde des Schreibens machen, aber darum nicht nothwendig in eine Schreibtafel. Wohin denn sonst aber? Antwort: in die „Schreibtafel seines Gedächtnisses", in „Buch und Band seines Gehirns", welche Bilder Hamlet ja ausdrücklich und ausführlich in demselben Monolog gebraucht, wie sie unserm Dichter auch sonst geläufig sind. Er hat auch von dieser Tafel gesagt, er wolle sie abwischen: also wird er auf sie haben schreiben wollen. Das Schreiben selbst braucht darum nicht gleichfalls ein rein innerliches, ein bloßes Sichmerken, zu sein; es muß durch eine Gebehrde ausgedrückt werden, etwa die gegen die Stirn gerichtete und sich darüber hin bewegende, wie zum Schreiben gestellte, Hand. Närrisch jedoch bleibt das Gebahren so wie so. Die Randbezeichnung (Writing) fehlt in allen ältern Ausgaben und erscheint erst in der von

N. Rowe 1709/10, der ſich dabei vielleicht auf die nächſte Theatertradition, vielleicht aber auch nur auf die Texteworte ſtützte; um ſo zweifelhafter iſt es, daß die frühern Herausgeber und der Dichter ſelbſt an ein eigentliches Schreiben dachten, geſchweige an ein Stechen oder Bohren.

Aber das Närriſchſte kommt noch, und zwar leider auf meiner Seite, wenn Werder Recht hat. Ich habe nämlich zu behaupten gewagt, daß Hamlet ſich vorübergehend, nach dem Verſchwinden des Geiſtes, vor ſeinen Freunden närriſch ſtelle; und ich bleibe dabei, indem ich mich dafür jetzt nur auf das „Komm', Vöglein, komm'!“ und den Spruch berufe: „Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark, der nicht ein ausgemachter Bube wäre“. Wenn das nicht verſtellte Narrheit iſt, ſo iſt es wirkliche, und eine ſolche wird auch von Werder hier nicht zugelaſſen. Das Ungereimte meiner Annahme ſoll nun aber darin beſtehen, daß ſich ihr zufolge Hamlet vor den Freunden närriſch ſtelle in einem Augenblicke, wo ihm Alles daran gelegen ſein muß, daß ſie ihn für vernünftig halten, als er ſie nämlich durch den Schwur zur Geheimhaltung des Erlebten verpflichtet, in demſelben Augenblicke ferner, wo er ihnen die Anlegung der Wahnſinnsmaske als eine erſt bevorſtehende ankündigt. „Ja, die Herren leſen nur!“ ſeufzt Werder vorher einmal. Und mir, ſage ich, wäre geholfen, wenn die Herren immer auch nur recht läſen, wenigſtens das, was ſie widerlegen wollen und ſogar abſchreiben. Da bringt mein Kritiker (Dec.-Heft, S. 689 f.) eine lange Stelle von mir (oben S. 107 ff.), wo ich bemerke, daß Hamlet „am Schluſſe des I. Acts ſich eine Weile ſogar vor Freunden närriſch ſtelle“, daß er „zunächſt gegenüber den Freunden ſeine Narrheit ... abſichtlich eine Zeit lang feſthalte“. Dieſe Zeitbeſtim-

mungen habe ich zwar erst jetzt unterstrichen; aber schon ihre Wiederholung beweist, was sie mir gelten. Gesetzt sogar, sie wären zweideutig: wenn ein Leser bei einem Satze oder Worte zu wählen hat zwischen zwei Bedeutungen, einer nahen, guten, und einer entferntern, schlechtern, so ist es gegen alle Regeln der Auslegung, die letztere vorzuziehen. Aber das „eine Weile" wäre gewiß sehr seltsam, wenn ich gemeint hätte, daß der Prinz nicht nur am, sondern bis zum Schlusse des Acts sich närrisch stelle. Wenn man von einem Musikanten sagt, er sei am Schlusse eine Weile aus dem Takt gekommen, so will das nicht heißen, er habe den Takt bis zum letzten Tone nicht wieder gefunden. „Hat er den Text weder im Kopfe noch vor Augen gehabt?" Der „er" in dieser Frage bin ich, und der Text ist der Shakespeare'sche; denn nicht ich thue dieselbe über Werder und meinen Text, sondern Werder hat sie bei diesem Anlasse gethan —

Doch halt! ich glaube zu bemerken, daß die Stelle bei meinem Kritiker, mitsammt seinen Zwischenbemerkungen, kürzer ist, als bei mir. Zwar stehen zu Anfang und zu Ende Anführungszeichen, und nirgends ist eine Weglassung angedeutet, so daß man nicht einen bloßen Auszug erwarten wird. Es ist dennoch ein solcher, und dabei ist, während sich sonst Alles ordentlich wiedergegeben findet, gerade jenes für mich so entscheidende „eine Weile" fortgefallen. Die Abschrift läßt mich nur sagen, Hamlet mache mit der Wahnsinnsrolle „„die erste Probe vor Andern, zuerst sogar vor den Freunden"" — wo auch das „zuerst" einen schiefen Sinn gibt — während ich gesagt habe: „vor Andern [nämlich als den Eltern], am Schlusse des I. Acts, wo er sich eine Weile sogar vor Freunden närrisch stellt." Nun, was liegt an diesem Unterschied? Ich habe ja die Zeitbestimmung wieder-

holt; da durfte sich Werder wohl mit einmaliger Erwähnung derselben begnügen. Er ist aber noch genügsamer gewesen und hat auch die zweite Stelle, den Satz, welcher jenes „zunächst“ und „eine Zeit lang“ enthält, rein weggelassen, während das, was vor- und nachher kommt, wieder wörtlich abgeschrieben ist, abermals ohne Andeutung der Lücke, obgleich hier ein Paar Punkte nöthiger waren, als dort in Hamlet's Schreibtafel.

Und nun triumphirt Herr Werder, als wenn er der Sieger von Belfort wäre: er spricht von einer „Abfertigung“ meiner Behauptung, „wie sie gründlicher und — empfindlicher nicht gedacht werden kann“. Man bemerke auch den wohlwollenden Gedankenstrich; diese Interpunction hat ihm gefallen. Hm! wenn ich nur auch über solche Striche verfügte und nicht so „gedankenlos“ wäre, wie mich Herr Werder wegen ebenderselben Behauptung nennt, so könnte ich mir doch vielleicht noch bessere Abfertigungen, als die von ihm gepriesene, „denken“. So aber muß ich mich damit begnügen, ihm sein Versehen nachgewiesen zu haben, und zu bedauern, daß es ihm in seiner Kritik nicht beliebt hat, die Genauigkeit der Kenntnißnahme annähernd gleichen Schritt mit der Strenge des Urtheils halten zu lassen.

Ich habe mich geirrt: das Wunderlichste ist nicht, was ich vorhin dafür erklärt habe, sondern was mir erst jetzt zustößt, indem ich nicht abzusehen vermag, wie Werder einen Vorwurf gleich dem mir von ihm gemachten von sich selbst sollte abwehren können. Der „innerste Antrieb“ zu dem verstellten Wahnsinn Hamlet's liege, werden wir belehrt, in dem Gefühl seiner entsetzlichen Lage und seiner unlösbaren Aufgabe; dieses „instinctive Motiv“ sei das ursprünglich erste. „Denn: einem Gesunden wird auferlegt, was geeignet ist, ihn geistig zu zerstören! Und in der That zerstört es auch Alles

in ihm — nur nicht den Geist, nicht das Wissen und die Freiheit desselben! ... Als Verrücktheit — in der Meinung der Andren — lebt er's und läßt es aus ...: die zerstörte Seele und den freien Geist, den immer selbst auch bedrohten — Beides. Das, woran er wirklich krankt, die Wahrheit seines Zustandes thut er kund ... Die Andern sehn und erfahren diese Wahrheit: sein zerstörtes Gemüth und seinen hellen Kopf — aber verstehn sie nicht ... Aber — und das ist das Zweite — jenes instinctive Motiv macht sich sogleich in ihm geltend als das eines Vortheils. So wird es als Absicht wirksam. Das Betragen, auf das er die Freunde als auf ein vielleicht ihm dienliches vorbereitet, und dessen Zusammenhang mit der Erscheinung des Geistes sie nicht ausplaudern sollen — es ist ja in der That das ihm allerdienlichste", da es ihm gestatte, dem, was in ihm tobt, einigermaßen Luft zu schaffen, indem es zugleich von der wahren Ursach seiner Zerrüttung abführe. „Das Dritte endlich — der Hauptpunkt für das Verständniß — ist dieß: daß man kurzweg und ohne Weiteres gar nicht sagen darf, Hamlet spiele den Wahnsinnigen ... Der Grad der Verstellung, die Art des Spieles: das ist der feine und grandiose Punkt, auf den es ankommt ... Das Betragen Hamlet's, das in seiner Lage für ihn das natürlichste, unmittelbar aus ihr entspringende ist, ist auch das dienlichste für sein Geschäft. Daß er voraussieht, die Andren, wenn er sich so gibt, werden ihn für wahnsinnig halten, und daß er will, daß sie's sollen, und deßhalb die Täuschung, die jene sich bereiten, aus sich selbst her durch eig'ne ihr förderliche Zuthat unterstützt: Beides ist Eins in ihm. Also in dem Maaße, das aber ein relativ geringes ist, verstellt er sich, spielt er den Wahnsinnigen. Weil es aber im Grund seine Wahrheit ist, die Action seines wirklichen Leides ...

darum ist dieß Spiel nicht nur Verstellung, nnd weil nicht nur, darum auch nicht Verstellung im stricten Sinne des Worts". — „Könnte man doch sagen, Hamlet verstelle sich nur in so weit, als nöthig ist, um die Andern sich offenbaren zu machen. Die wirkliche Verstellung ist ja immer auf Seite der Andern; die alle stellen sich ehrlich und spielen falsche Komödie".

Zu den letzten Zeilen und ihrer Fortsetzung vergleiche man oben S. 109 f. Unsere Uebereinstimmung erstreckt sich aber noch weiter, nämlich auf die wichtige Anknüpfung von Hamlet's Entschluß, sich wahnsinnig zu stellen, an seine unmittelbar vorher zu Tag getretene wirkliche Verstörung.

Während diese freilich, nach meinem Verständnisse, nicht nur das Gemüth Hamlet's auf die Dauer ergreift, sondern auch seinen Geist auf Augenblicke verdüstert: so beschränkt Werder — mit einer so haarscharfen (nicht etwa bloß Unterscheidung, sondern) Trennung, wie sie mir weder psychologisch noch exegetisch einleuchtet — die Verstörung auf das Gemüth oder die Seele, wiewohl er auch den Geist „immer" wenigstens „bedroht" von ihr sein läßt, und (Dec.-Heft, S. 691) einsieht, daß er bei seiner Auffassung allen Grund hätte, den Prinzen über seiner unlösbaren Aufgabe den Verstand ganz verlieren zu lassen. Während ich ferner finde, daß Hamlet dennoch nur durch seine Verstellung in den Ruf eines Wahnsinnigen kommt, so läßt Werder das Gemüthsleiden schon für sich allein ihm ein verrücktes Aussehen geben; nur insofern soll er hiebei mit Absicht zu Werke gehen, als er für den Verrückten, wofür die Leute ihn ohnedieß halten müssen, auch gehalten sein wolle und diesen Eindruck noch geflissentlich unterstütze. Hienach wäre offenbar nur das Letzte eigentliche Verstellung bei Hamlet. Das bloße Gehalten-werden-wollen für etwas, wofür man ohnehin gelten würde, ist keine. Man

denke an einen Minister des Auswärtigen, welcher den Gesandten eines Nachbarstaats an einem ihm (dem Minister) nützlichen ihn betreffenden Wahne leidend findet: wenn er den Gesandten in diesem Wahne läßt und lassen will, so ist das keine Verstellung. Erst dann könnte man von einer solchen reden, wenn er den Schein durch absichtliche Zuthat förderte, oder wenigstens etwas unterließe, was er sonst thun würde, z. B. aus reiner Gutmüthigkeit dem Andern den Irrthum benehmen. So möchte es auch bei Hamlet schon Verstellung heißen, wenn er, einen Vortheil von seinem, vorausgesetztermaßen unvermeidlichen, üblen Schein absehend, nichts zu dessen Tilgung beitrüge.

Nun ist aber nirgends im Stücke von einem schon mit der Gemüthsstörung gegebenen unwillkürlichen Wahnsinnsscheine die Rede, sondern nur von verstelltem Wahnsinn und wahrem (in craft und essentially). Gemüthsstörung ohne Geistesstörung würde ja auch wirklich nicht den Eindruck der letztern machen, wie Hamlet ihn in der That nur da hervorbringt, wo er's will — die Schauspieler z. B., wenn sie unterwegs gehört hätten, daß ein Narr am Hofe sei, würden, nachdem sie die Personen kennen gelernt, gewiß eher auf Polonius, als auf den Prinzen, rathen. Beiläufig bemerkt: wenn Hamlet in der Schlußscene dem Horatio Abbitte thut unter Berufung auf seine Verstörung, wovon derselbe „gehört haben müsse", so lassen diese Worte zunächst an den verstellten Wahnsinn denken, da eben durch diesen der Prinz in Aller Munde ist. Aber dann wäre die Abbitte selbst eine verstellte, und hiezu sind Ausdruck und Lage nicht angethan. Sollen wir also mit Werder sagen, Hamlet rede hier nur von Seelen-, nicht von Geistesstörung? Aber nicht zwischen jener, sondern nur zwischen dieser und der Tödtung des Polonius, als einer auf grobem Irrthum beruhenden That,

besteht ein einleuchtender Zusammenhang. Wir werden so erklären müssen: Hamlet bezeichnet und betrachtet seinen Irrthum als eine vorübergehende wahrhafte Geistestrübung, diese in dem Sinne an die verstellte anknüpfend, daß er der Sache nach gesteht, er habe sich in jenem Falle wirklich wie der Verrückte, wofür die Leute ihn halten, benommen.

Wenn ferner die Verstellung Hamlet's nur ein absichtliches Zeigen und Verstärken eines ihm jetzt natürlichen Aussehens wäre, so müßte sie diesem gleichartig sein: aber das letztere wäre von melancholischer Art, die erstere ist großentheils von humoristischer — vermuthlich ist auch umgekehrt die Trauer eines lachenden Erben eine bloße Kundgebung oder Unterstützung seiner innern Heiterkeit.

Die uns beschäftigende Deutung stimmt auch nicht zu den Worten, womit Hamlet selbst seine Wahnsinnsrolle ankündigt. Er werde, sagt er, möglicherweise „ein wunderliches Wesen anlegen (put on)". Aber wer sagt, er wolle einen Frack anlegen, wird damit nicht Zeigung oder Unterstützung eines ihm bereits auf dem Leib sitzenden Frackes meinen; und wenn er dann noch Handschuhe anzieht — nun meinetwegen, so mag dieß eine bloße Zuthat zu seiner natürlichen Lederhaut heißen.

Endlich läßt sich bei dieser Deutung das Benehmen Hamlet's gegen die Freunde nicht begreifen. Unser Kritiker kann offenbar nicht umhin, schon ihnen, wenn auch unabsichtlich, den Prinzen geistesgestört erscheinen zu lassen, da diese Erscheinung die ihm seit der erhaltenen Kunde naturgemäße sein soll und dieß also namentlich im ersten Augenblicke darauf sein wird. Er kann auch den Eindruck, welchen Hamlet auf Horatio macht („wirblichte und irre Worte"), kaum anders deuten. Er bricht ferner auf meine Bemerkung, der Prinz spiele (eine Zeit lang) den Wahnsinnigen vor den

Freunden mit erschreckender Natürlichkeit, in die Klage aus: „Ach nein! dafür sind seine Aeußerungen allzu natürlich". Ja, er findet ihn hier schon völlig ebenso aussehend, wie in dem Aufzug vor Ophelia im Beginne des II. Acts, wo der Prinz — obgleich die Verstellung thatsächlich nur die grobe Außenseite beherrscht — doch entschieden, so gut wie mit dem Liebesbriefchen (II, 2), den Eindruck von Verrücktheit macht und machen will. „Genau so", erklärt Werder (Dec.-Heft, S. 694), „haben wir ja Hamlet zuletzt gesehn, am Schluß des I. Acts", und er seinerseits fügt nicht hinzu: eine Zeit lang! Nur die Strümpfe, glaubt er, hätten damals noch nicht herabgehangen. Wichtiger ist mir, daß nach ihm der Prinz sich seines neuen Aussehens schon am Schlusse des I. Actes auch bewußt ist: gleich hier wird ja das „instinctive Motiv" zu jenem sogar „als Absicht wirksam"; und zwar seltsamer Weise genau nach dem Ausrufe Horatio's: „Gott beschütz' ihn!", worauf Hamlet nämlich erwiedert: „So sei es" — was doch nur eine Zustimmung zu diesem Wunsche sein kann, wenn es überhaupt Worte des Prinzen (wie ich allerdings gleichfalls vorziehe) und nicht vielmehr des Marcellus (nach den Folioausgaben) sind. Zwar werden wir die Absicht als eine vorerst noch ruhende und unwirksame zu fassen haben, da Werder nicht annehmen kann, daß Hamlet schon jetzt verrückt aussehen wolle, was ja eben meine Specialität und Ungereimtheit sein soll. Aber während diese nur dadurch bewerkstelligt wird, daß meine Zeitbestimmungen gestrichen werden: so fällt doch wahrhaftig mein Dränger so gut als völlig in die mir von ihm gegrabene Grube hinein, indem er den Prinzen von seinem verrückten Aussehen wissen, und dessenungeachtet sich einbilden läßt, er werde Eindruck mit seiner Rede machen. Nähmen wir auch an, daß die Freunde den freien Geist Hamlet's durch die Hülle hindurch

erkennen, so müßten sie wenigstens merken, oder gerade bei diesem Scharfblicke, wie er freilich bei gemeinen Schildwachen (oben S. 237) selten ist, erst recht merken, daß der Prinz den andern Leuten wunderlich erscheinen werde; sie würden also finden, er brauche sich zu diesem Zwecke nicht groß anzustrengen; seine dießfallsige hochernste Ankündigung müßte sie folglich doch wieder an ihm irre machen. Es müßte ihnen gewiß auch sonderbar vorkommen, daß sie nur über seine Verstellung, wegen ihres Zusammenhanges mit der Geistererscheinung, und nicht über sein (vorausgesetztermaßen) verändertes Aussehen überhaupt, welches doch gleichfalls von dieser herrührt, reinen Mund halten sollen, zumal wenn jene nur in „relativ geringem Maaße" stattfindet. Ich sehe bei der Annahme Werder's nur Eine Ausflucht, um diesen Unbegreiflichkeiten zu entgehen: daß nämlich Hamlet, um bei den Freunden ernsthaftes Gehör zu finden, sich gewissermaßen — vernünftig stelle, d. h. sich wenigstens verstelle in Bezug auf sein Aussehen als solches, welches, wenn er sich gehen läßt, nach der Voraussetzung ein unvernünftiges ist. Dieß wäre aber allzu fein und grandios, und auch Werder wird nichts davon wollen. Also muß, denke ich, seine ganze Annahme fallen gelassen, und, was ohnehin das Natürlichste ist, der Ausdruck „ein wunderliches Wesen anlegen" durchaus eigentlich genommen werden: es muß ein Wesen gemeint sein, welches der Prinz (abgesehen von zeitweiligem Außersichgerathen) nicht an sich trüge, wenn er es nicht willkürlich hervorbrächte, wie er es vorher auf einige Augenblicke gegenüber den Freunden selbst schon gethan hat und ihnen jetzt als ein gegenüber den Andern ihm möglicherweise dienliches Verhalten ankündigt.

Um doch nicht allzu rechthaberisch zu scheinen, will ich zugestehen, daß ich das an dem frühern Orte angegebene

Motiv der Verstellung jetzt zu eng gefaßt finde. Gegenüber den Freunden wird Hamlet sich nicht bloß darum verstellen, um „auf eine nicht verletzende Art sein Geheimniß zu verbergen", sondern auch, um durch den angethanen Zwang sich selbst das Stillschweigen zu erleichtern. Nämlich daß er erst zu überlegen habe, ob und wem er das Geheimniß mittheilen dürfe, muß ihm alsbald einleuchten, schon weil auch der Geist es zunächst nur ihm hat anvertrauen wollen. Gegenüber den Eltern, habe ich ferner gesagt, verstelle er sich, weil er sich ihnen gleichfalls nicht zu früh als Wissenden verrathen und ihnen doch als ein Solcher nicht mehr die bisherige Unterwürfigkeit oder auch nur Höflichkeit bezeigen könne — dessen eben werde er durch die Wahnsinnsmaske überhoben. Ich erweitere diese Deutung jetzt dahin, daß er sich damit überhaupt gegen seine Umgebung in die vollste Freiheit zu versetzen glaubt, sein Geheimniß zu verwalten und seine That vorzubereiten, zu welcher Freiheit allerdings die Erlösung von jenem moralischen Zwange wesentlich mitgehört. Die Verstellung ist so für ihn eine Scheidewand, die ihm erlauben soll, sich gegen alles Aeußere, ihm Hinderliche, abzusperren, und rein dem Gebot des Geistes zu leben, und doch zugleich das um ihn herum Vorgehende zu beobachten und den rechten Augenblick zum Hervortreten aus dem Versteck abzupassen. Er wird auch denken: Maske wider Maske! meine Eltern heucheln mit ihrem rechtlichen Aussehen und ihren Trauerzeichen — das sind „Gebehrden, die man spielen könnte" — also darf auch ich mich verstellen, der sonst kein „Scheint" kennt; der König in seinem Pomp ist doch nur ein Hanswurst von König, da muß wohl Einer wie ich den eigentlichen Hanswurst machen, diese verkehrte Welt verlangt's einstweilen so. List wider List! darauf sieht er sich auch gegenüber seinen perfiden Schulkameraden angewiesen. Ich halte

es ganz mit Werder, wenn er sich gegen die übliche „Zärtlichkeit für diese Gesellen“ erklärt, die sich, gleichviel jetzt ob böswillig oder blindlings, zu Allem brauchen lassen und „um dieß Geschäft buhlten“. Man frage sich doch nur, was geschehen wäre, wenn Hamlet sie verschont hätte: sich selbst, und das heißt hier seine Sache, hätte er geopfert; ich dächte, wir dürfen ihm zutrauen, daß er, ohne diese Ueberzeugung, sie nicht hätte „d'raufgehen“ lassen, sondern annahm, der Inhalt des Briefs sei ihnen entweder bekannt, oder würde sie, wenn ihnen erst jetzt kundgethan, nicht in ihrem Dienstеifer irre machen. Um jedoch bei der Wahnsinnsmaske zu bleiben: ein solches Sichzurückziehen von ernstlicher Berührung und Wechselwirkung mit der Welt, namentlich einer solchen, entspricht ohnedieß Hamlet's Neigungen; daß sein Fleisch hinschmelzen oder es ihm vergönnt sein möchte abzuscheiden, hat er schon vorher ersehnt. Um so leichter verbirgt es sich ihm, daß die Scheidewand zwei Seiten hat und ihn nicht bloß gegen störende Einwirkung von außen schirmt, sondern ihn auch an förderlichem und Vertrauen erweckendem Eingreifen in die Dinge hindert. Ohne alle Verstellung kann es freilich nicht abgehen: aber er würde am besten thun, sich bis auf Weiteres so zu stellen, als ob ihm gar nichts Neues oder Besonderes widerfahren wäre, so unläugbar es auch wieder ist, daß seine Unfähigkeit hiezu mit seinen großen und guten Eigenschaften zusammenhängt.

Um endlich Werder noch auf seine Entgegnung (Dec.-Heft, S. 674 f.) betreffend meine Aussage zu dienen, daß Hamlet die gute Mischung von Blut und Urtheil, welche er an Horatio rühmt, bei sich selbst vermisse: so muß ich auch hier vorerst den Leser bitten, meine Worte lieber von mir selbst, als von Andern, in Empfang zu nehmen. Ich

hatte geschrieben: Hamlet preise an seinem Busenfreunde „eben das, was er bei sich selbst am schmerzlichsten vermisse". Werder hingegen läßt mich sagen und zwar mit Anführungszeichen: Hamlet preise jene Eigenschaft an dem Freunde „„deßhalb so, weil er sie an sich selbst schmerzlichst vermisse"". Und nun sollen die guten Zuhörer wieder die Stelle bei Shakespeare nachlesen, dann werden sie finden: „auch nicht eine Spur dieses falschen Motivs [!] ist drin ... der Mangel dieser Mischung ... ist die kritische Voraussetzung. Und weil die als Facit herauskommen soll [?] ... so wird in das Exempel eine Ziffer gesetzt, die nicht drin steht" —

Wie man sich doch über seine eigenen Citate erbosen kann! und mit den verwünschten Gänsefüßchen den citirten Autor bei einem Haar dahin bringen könnte, sich über sich selbst zu erbosen! Die „Ziffer" ist auf meine bereits vertheidigte Deutung von Hamlet's erstem Monolog gemünzt, paßt aber viel besser auf das Einsetzen jenes „deßhalb weil" in meinen Text. Nach diesem ist das schmerzliche Vermissen nicht der Grund, sondern nur eine Begleitung, des Preisens, wiewohl meine Worte nicht einmal so viel besagen, daß der Held den Schmerz gerade in dem gegenwärtigen Augenblicke fühle. Gesetzt, es spreche ein Kranker zu einem Freunde: „Du hast eine vortreffliche Gesundheit, das beruhigt mich in Bezug auf die Strapazen, welche Dir bevorstehen", so werden wir ja wohl finden dürfen, er preise damit etwas an dem Freunde, was er selbst zu besitzen wünschte, ohne daß wir darum meinten, er rede so, weil er gern gesund wäre. Daß Hamlet an dem fraglichen Mangel leide und sich dessen auch bewußt sei, hatte ich, wenn auch wohl nicht ohne Mithülfe der vorliegenden Stelle, aus andern seiner Aeußerungen und seinem ganzen Verhalten geschlossen, und jene hatte mir nur

durch das merkwürdige Zusammentreffen mit dem Uebrigen, sowie als ausdrückliche und dem Dichter selbst angehörige Formulirung des Mangels, einen besondern Werth. Ja, wenn wir Hamlet hörten, dann möchte wohl schon sein Ton uns belehren; so aber können wir nur umgekehrt diesen aus dem Sinn und Zusammenhange der Worte zu bestimmen versuchen. — Indessen will ich einen Theil der Schuld an jenem Mißverständnisse auf mich nehmen, weil ich es unterlassen habe, auf die Frage nach dem Grunde jenes Lobes einzutreten. Ich beruhigte mich, wie es auch noch Werder zu thun scheint, bei der Meinung, daß das Lob in der Wahrheit gegründet sei; aber mitsammt seiner Wahrheit wird es nicht nur so in den Text herein geschneit sein, es wird nicht eine rein akademische Bedeutung haben oder eine bloß naturhistorische Beschreibung des Freundes sein sollen: wir wollen wissen, wie Hamlet gerade jetzt dazu kommt, es zu äußern. Nun ist er eben im Begriffe, den ersten großen Schritt auf seinem Wege zu thun und dafür die Mitwirkung des Freundes in Anspruch zu nehmen: da ist es doch natürlich, daß er an die Verschiedenheit ihrer praktischen Begabungen denkt und jenem das Vertrauen, das er dießfalls in denselben setzt, zu erkennen gibt.

Am unzweideutigsten unter den vorhin erwähnten übrigen Aeußerungen lautet der Monolog IV, 4, wo Hamlet sich jenen Mangel so gut als ausdrücklich beilegt, wenn er, Blut und Vernunft einander gegenüberstellend, gesteht, er habe Anreize für beide, ohne ihnen doch gehörig zu folgen, und mit dem Ausruf schließt: „O, von der Zeit an seid blutig, meine Gedanken, oder seid nichtsnutzig!" Wer so spricht, vermißt unzweifelhaft an seinen Gedanken die gute Mischung mit dem Blut. Man wird zwar vielleicht sagen, daß Hamlet mit den „blutigen Gedanken" nicht das eigene Blut, sondern

das des Verbrechers, also nicht blutgetränkte oder blutrothe, sondern blutdürstige Gedanken meine, wie das Adjectiv (bloody) allerdings auch sonst bei Shakespeare gewöhnlich die objective, auf fremdes Blut bezügliche, Bedeutung hat *). Aber auch so bleibt es dabei, daß Hamlet unmittelbar vorher sein Blut angeklagt und sich den Nichtgebrauch seiner Vernunft vorgeworfen hat, die doch überall zu ihrer Wirksamkeit auf das Blut angewiesen ist. Auch der in dem Monolog Sein oder Nichtsein ausgesprochene Unwille über die Blässe des Gedankens, wodurch die natürliche Hautfarbe der Entschließung überkränkelt werde, spricht für meine Deutung, daß der Held die Bluträthe an dem Denken selbst vermisse, so wenig auch sonst diese Farbe meine Passion ist.

Ueberhaupt sind ja die Monologen Hamlet's fast lauter Selbstanklagen, und da wir hiedurch zur Nachforschung nach dem Grunde, den er dazu haben mag, genöthigt werden, so liegt es gewiß näher, denselben in einer wirklichen Unzulänglichkeit des Helden, und dann wohl der angeführten, als in der nirgends erwähnten Unlösbarkeit der Aufgabe zu suchen, zumal da grundlose Selbstanklagen gleichfalls eine Schwäche wären. Ich habe aber noch zu erhärten, daß es wirkliche Selbstanklagen sind, da Werder dieß bestreitet.

„Nicht eine Anklage Hamlet's gegen sich selbst ist dieser Monolog (am Schluß des II. Acts): sondern eine Klage über seine Situation"; und die Selbstbeschimpfungen sollen nur die Bedeutung haben, der Noth Luft zu machen und die Erbitterung der Ohnmacht zu kühlen. Aber „Schurke", „fremd meiner Sache", „mir fehlt's an Galle"? Wir müssen

*) Vgl. indessen Die lustigen Weiber, V, 5: Lust is but a bloody fire, und Coriolan, II, 1: set up the bloody flag against all patience.

hier, wie bei aller Auslegung, an dem nächsten Sinne festhalten, bis daß wir davon durch Anderes im Texte abgebracht werden.

Ein Solches findet Werder sogleich in den Worten: „ich, ein blöder schwachgemuther Schurke ... kann nichts sagen". Aber jedenfalls macht er daraus vorerst mit Unrecht ein „kann nichts einmal sagen", als ob hier das Sagen etwas Geringes und nicht vielmehr fast Alles wäre; ist der Prinz einmal so weit, daß er dem Oheim die Schuld auf den Kopf zusagt, so darf uns um das Uebrige nicht einen Augenblick länger bange sein. Ferner bildet das „Nichtkönnen" Hamlet's offenbar nur den Gegensatz zu dem „Können" des Schauspielers (5. Vers des Monologs), welches doch einzig dessen ausführlich gepriesene und geschilderte Geschicklichkeit, also einen rein persönlichen Vorzug, dasjenige Können, wovon der „Künstler" seinen Namen hat, nicht die Freiheit von Rücksichten, wie sie einen Andern binden, bezeichnet. Nicht um solche Freiheit wird der Spieler vom Prinzen beneidet, sondern um die Herrschaft, welche er über die eigene Seele und den eigenen Leib ausübt. Nicht daß er seine Leidenschaft ungehemmt auslassen dürfe, sondern daß er „bei einer bloßen Dichtung, einem Traum der Leidenschaft" sich zu benehmen wisse, als wenn diese ihn wirklich erfüllte; und nicht daß er durch nichts verhindert sei, sich so frei zu äußern, sondern daß er im Stande sei, sich „für nichts" so zu begeistern — davon ist die Rede. Wenn nun, wie ich annehme, Hamlet einer persönlichen Schwäche in Bezug auf seine Aufgabe sich bewußt ist, so läßt sich sehr leicht begreifen, daß er nicht nur überhaupt das „subjective" Können des Schauspielers preist, sondern auch auf den Gedanken verfällt, derselbe würde, wenn er „das Stichwort und den Ruf zur Leidenschaft, wie er", hätte, eine noch ganz andere Wirkung,

als vorhin, hervorbringen, und zugleich ihn selbst weit hinter sich lassen. Ganz unverständlich wäre es hingegen, wie er das „subjective" Können des Schauspielers so betonen sollte, wenn er nicht der Meinung wäre, daß es auch in seinem eigenen Falle auf ein solches ankäme. Werder, indem er das Nichtkönnen Hamlet's für ein objectives hält, müßte offenbar dem Schauspieler in der Lage Hamlet's, damit jener etwas vor diesem voraus habe, die Zauberkraft zuschreiben, eine objective Unmöglichkeit umzustoßen und mit Hemmungen, die in der Natur der Dinge lägen, fertig zu werden. Unser Kritiker sagt doch nichts hievon, dafür aber etwas anderes Nichtsagendes: der Schauspieler, meint er, könnte thun, was dem Helden verwehrt sei, eben weil er bloßer Spieler, der Andere hingegen ein durch die Schranken der Wirklichkeit eingeengter Mensch sei. Das wird nun doch wohl so viel heißen als: der Schauspieler an Hamlet's Platze würde sich eben auch nicht zu helfen wissen; und Werder bringt auch in der That nur dadurch einen Vorzug für jenen heraus, daß er ihn *nicht* am Platze des Prinzen denkt — geradezu nur in der Verschiedenheit des Platzes oder der Lage soll der Vorzug bestehen. Aber Hamlet stellt sich ja ausdrücklichst den Spieler als einen Solchen vor, welcher, anstatt um eine bloße ihm gleichgültige Hecuba zu weinen, die Noth, worin er, der Prinz, steckt, ebenfalls als seine wirkliche erlebte, dessen Spiel also zugleich Ernst wäre, und der gerade dann erst recht seine Ueberlegenheit bewiese. Es ist ebenso, als wenn Hamlet umgekehrt ausriefe, was gleichfalls ganz gut paßte: Der ich durch meine wirkliche Noth nicht mächtiger bewegt werde, was für ein Held wäre ich erst, wenn ich sie nur auf der Bühne darzustellen hätte! Ein Komödiant zum Auspochen!

„„Höchst brav, daß ich ... mit Worten nur, wie eine

Hure, muß mein Herz entladen"" — „muß, muß", ruft hier Werder, „ist das noch nicht deutlich?" Dieses bloße „muß" ist ganz und gar nicht deutlich, da es ja seiner Wortbedeutung nach völlig ebenso gut ein subjectives als ein objectives sein kann, zwischen welchen Bedeutungen einzig der Zusammenhang entscheidet; ist es doch auch nur eine, zwar nicht individuelle, aber subjective Noth, wenn der Schauspielkönig sagt: „Höchst nothwendig ist's (most necessary 't is), daß wir vergessen, uns zu bezahlen, was wir uns selbst schuldig sind". Gesetzt auch, das Muß Hamlet's wäre an sich ein objectives: wer in der Selbstbeschimpfung so weit geht, wie er, ist auch im Stande, sich einzureden, es sei ein bloß subjectives; wir müßten also immer noch Bedenken tragen, es in *seinem* Munde objectiv zu deuten. Aber auch sogar dieß zugelassen, würde es sich fragen, ob er nicht sich selbst die Schuld davon beimesse, daß er bis zu diesem Augenblicke noch nicht die Vorbereitungen getroffen, die allerdings nöthig wären, um mit Erfolg auftreten zu können. Anders als mit dem gegenwärtigen Muß verhält es sich mit dem am Schlusse des ersten Monologs: „Doch brich, mein Herz, denn schweigen muß mein Mund!" Dieß bezieht sich nicht auf den Mord, sondern nur auf das damals Bekannte, die Heirath, die der Sohn freilich nicht vor den Leuten und für's Erste nicht einmal vor den Schuldigen rügen darf.

Schon der Ausruf ist entscheidend: „Pfui d'rüber! D'ran, mein Kopf!" Dieß kann doch nur bedeuten, daß der Held durch die vorangegangene Selbstzüchtigung sich zur Thätigkeit ermuntert hat, und sich von dieser einen Erfolg verspricht, welchen er durch eigene Schuld bisher versäumt zu haben sich bewußt ist. Einer der größten Hamletspieler, Schröder, sprach hier: „Pfui der Niederträchtigkeit! Es muß anders werden!" Welchen Sinn könnte es hingegen haben, wenn wir

hörten: „Pfui über mein objectives Nichtkönnen! D'ran, mein Kopf!“? Jedermann würde entgegnen: Dein Kopf? Du Armer zeigst mit diesen Worten, daß du ihn verloren! — was Werder doch schwerlich meint, wenn er von der Schlußstelle nach seiner Deutung sagt: „das ist die eigentliche Pointe des Monologs — der Kopf desselben, der Verstand, der Intellect“; dieser Kopf wäre zu theuer erkauft, nämlich mit dem des Helden selbst. Man bemerke auch, daß der Prinz den fraglichen Entschluß schon vor dem Monolog gefaßt, das Schauspiel unmittelbar vor diesem bestellt hat — der ganze Monolog ist nur das volle Ausströmen dessen, was in ihm schon damals vorgegangen ist — da kann er doch nicht zwischenhinein klagen, daß sich in seiner Sache nichts thun lasse; wogegen es jetzt nur um so verständlicher ist, wenn er sich vorwirft, noch nicht weiter gekommen zu sein, und es nöthig findet, sich anzuspornen. Zwar daran thut er ja ganz Recht, daß er den einmal gefaßten Zweifel zur Entscheidung bringen will: wenn er dann nur der theoretischen Entscheidung die praktische auf dem Fuße folgen ließe und damit bewiese, daß ihn nichts Anderes aufgehalten! und wenn der Zweifel, so begreiflich er auch im jetzigen Augenblicke sein mag, nicht eben nur die natürliche Folge der bisherigen Säumniß wäre, die lange genug gedauert hat, daß der Zeuge, für dessen Ehrlichkeit der Prinz früher sein Leben gegeben hätte, ihm allmälig verdächtig und der ursprüngliche Eindruck ernstlich der Auffrischung bedürftig werden konnte — Schreibtafel her!

Die Auslegung befindet sich hier in dem glücklichen und seltenen Falle, sogar mit Zahlen beweisen zu können. Hamlet hat zur Zeit unseres Monologs volle zwei Monate seit der Geistererscheinung verstreichen lassen. Der Dichter sagt es uns durch den Mund der Ophelia. Hamlet äußert

gegen sie bei der Schauspiel-Aufführung, welche von dem Monolog nur durch einen Tag getrennt ist: „Seht nur, wie fröhlich meine Mutter aussieht, und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden", worauf Ophelia erwiedert: „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz". Nur zwei dieser Monate waren schon vorbei', als der Geist erschien (s. Hamlet's ersten Monolog). Diese vier Monate und die Selbstanklage des Helden stützen einander; und es spricht gegen Werder's ganze Deutung des Stückes, daß er, wenn diese bestehen soll, jene Angabe bestreiten muß. Er beruft sich zwar mit einem gewissen Schein auf Hamlet selbst, welcher nach den Worten Ophelia's fortfährt: „... vor zwei Monaten gestorben und noch nicht vergessen", als wäre seit dem ersten Act so gut als keine Zeit verflossen. Aber — vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz! Und derselbe hat ja auch gesagt: „Mein Vater starb vor noch nicht zwei Stunden". Es ist wohl schon hieraus klar, daß wir andere Leute nach der Zeit fragen müssen. Und nicht der mindeste Grund ist erfindlich, warum Ophelia uns mit ihrer zuvorkommenden schlichten Antwort täuschen sollte; am allerwenigsten ist sie zu einem witzlosen „Paroli" aufgelegt. Man darf sich auch nicht etwa vornehm über die Zahlenbestimmung als etwas ganz Geringfügiges hinwegsetzen: eben weil sie dieß an und für sich wirklich wäre, ließe sich nicht verstehen, warum der Dichter sie ausdrücklich einer andern entgegenstellte, wenn ihm nicht etwas an ihr läge. Auch an der andern und falschen liegt ihm etwas, weil sie charakteristisch für den Prinzen ist: er kann und will es nicht glauben, daß der Vater schon so lange todt sei; ihm ist, als sähe er ihn noch heute; eben jetzt, auf der Bühne, wird die Mordthat sichtbar vor seinen Augen sich abspielen; es ist seitdem auch wirklich gerade aus

seinem Gesichtspunkte, zur Erfüllung seiner Aufgabe, so gut wie nichts geschehen.

Die Zeitangabe der Ophelia wird auch sonst mehrfach bestätigt. So durch ihre vorangegangene Bemerkung gegen den Prinzen unter Hinweis auf seinen Sinneswechsel (III, 1), wovon nicht vor dem Schlusse des I. Acts die Rede sein kann: sie habe „längst" gewünscht, ihm die Geschenke zurückzugeben. Ich erwähne sodann, worauf Werder natürlich gar nichts geben will, daß seit dem I. Act die Gesandten nach Norwegen ohne Dampf hin- und hergereist sind und ein diplomatisches Geschäft dort abgewickelt haben. Da ferner Gertrud sich einen Monat nach dem Tod ihres ersten Gatten wieder verheirathet hat, und dieser zwei Monate nach seinem Tode wieder erschienen ist, so werden die vier Monate, nach deren Verlauf der Rächer sein Werk beginnt, absichtlich gewählt sein, um diese wichtigen Intervalle dem Zuschauer auch mit Zahlenhülfe (der Reihe 1, 2, 4) zu befestigen. Dieß dient zwar zunächst nur zur Erklärung und Sicherung der genauen Vierzahl; aber auf eine solche Zahlenreihe überhaupt wäre der Dichter schwerlich gekommen, wenn er nicht recht geflissentlich hätte die Vorstellung einer seit dem I. Act verflossenen geraumen Zeit erwecken wollen. Ich darf wohl unerörtert lassen, ob nicht auch die zwei Monate, welche zwischen der Erscheinung des Normannen Lamord am dänischen Hofe, als einer in die Zeit der Anwesenheit des Prinzen und der Abwesenheit des Laertes fallenden, und der Rückkehr des Letztern liegen, gut zu den vorigen Zahlen passen.

Ich halte nun aber nicht mit Werder den Verlauf vom Beginne des II. Acts bis zur Schauspiel-Aufführung für einen so reissend schnellen, daß die zweiten zwei Monate ganz oder fast ganz in den ersten Zwischenact fallen müßten. Dieß wird von einem Theile derselben allerdings gelten. Hamlet

ſpricht am Schluſſe des I. Acts von der Anlegung des wunderlichen Weſens gar nicht ſo, als wolle er ſofort dazu ſchreiten, ſondern nur als von etwas, das er „vielleicht künftighin dienlich finden werde“, und nimmt ſich alſo vor, damit einſtweilen noch zuzuwarten. Darüber wird denn ein Theil der zwei Monate hingehen. Und die zweite Hälfte derſelben wird mit dem begonnenen unfruchtbaren Wahnſinnsſpiel ausgefüllt ſein, welches aber ſchon im Anfang des II. Acts nicht mehr, wie Werder will, etwas Neues iſt. Man erzählt ſich nicht, der Prinz habe den Verſtand verloren. Ophelia im Beſondern, die wir zuerſt davon reden hören, berichtet ihrem Vater nicht den Ausbruch des Uebels, ſondern einen einzelnen Anfall; und dieſer iſt dem Polonius nur darum merkwürdig, weil er ihm den Grund des Uebels zu verrathen ſcheint. Dieſe Auffaſſung *) wird beſtätigt durch den, ſchon für ſich ſelbſt beweiſenden, Umſtand, daß auch das Königspaar, welchem der Kammerherr ſeine Entdeckung ganz friſch mittheilt, längſt Kenntniß von der mit dem Prinzen vorgegangenen Umwandlung hat; denn es hat daraufhin die Roſenkranz und Güldenſtern kommen laſſen, die ſich bereits bei Hofe vorgeſtellt haben, als Polonius eintritt. Daß man ſich deſſenungeachtet noch fortwährend mit der Veränderung beſchäftigt, erklärt ſich aus der Vergeblichkeit der bisherigen Bemühungen, ihr auf den Grund zu kommen. Daß ſodann im II. Act nur Eine Nacht erwähnt iſt, iſt ſchlechterdings kein Hinderniß, ſich auch die Vorgänge innerhalb dieſes Acts über mehrere Wochen ausgebreitet zu denken. Hiefür ſpricht auch, daß Ophelia (III, 1) den Prinzen fragt, wie es ihm „ſeit ſo manchem Tag“ gegangen; denn dieß ſetzt voraus, daß ſie einander ſeit längerer Zeit nicht geſehen, die alſo zum Mindeſten

*) Wonach die obige Stelle S. 122, Z. 8—10, zu verbeſſern iſt.

zwiſchen dem Beſuche bei ihr im Beginn des II. Acts und dem III. (welcher ſich unmittelbar an den vorigen anſchließt) liegen muß.

Man kommt hier offenbar nicht aus der Willkür der Deutelei heraus, wenn man nicht gerade ſo viel Zeit annimmt, als der Dichter uns gibt. In der Regel zwar pflegt er ein jedes Ereigniß ſich ſelbſt ſo viel Zeit nehmen zu laſſen, als es, oder unſere Phantaſie dafür, braucht — ein Tag iſt vor ihm wie ein Monat, ein Monat wie ein Tag. Wenn er jedoch einmal, ſo wie hier, mit dürren Worten eine Zeitlänge vorſchreibt, dann iſt es etwas Anderes; und er wird ſich dazu in dem Falle veranlaßt ſehen, wo er während derſelben aus einer beſondern dramatiſchen Abſicht entweder mehr oder weniger geſchehen laſſen will, als man ſonſt zu erwarten geneigt wäre; er iſt nicht verpflichtet, alle Zeittheile gleichmäßig mit Ereigniſſen auszuſtopfen. Er mag gelegentlich auch geradezu eine Zeit bemerklich machen, in der nichts für den Fortgang der Handlung Wichtiges geſchieht, wenn ihm für ſeinen Zweck dieſes Pauſiren ſelber wichtig iſt; die vorangehende und die nachfolgende Zeit werden dann in der Darſtellung unmittelbar an einander ſtoßen und ebendarum keine Lücke laſſen. Werder findet: „eine Pauſe ... in der nichts vorginge, als was nach ihr vorgeht: die wäre ein Loch im Stücke“; dieß kann nach allem Obigen mich nicht treffen (iſt auch nicht gegen mich geſagt), um ſo weniger, als ich namentlich auch nicht verkenne, daß mit dem Beginne des II. Acts das Wahnſinnsſpiel in ein neues Stadium eintritt, das der ſo zu ſagen methodiſchen Ausholung und Umſtellung des Prinzen, indem der Uſurpator Verdacht zu ſchöpfen beginnt, welchen jener auch ſeinerſeits auf falſche Fährte zu leiten bemüht iſt. Hingegen Werder, indem er eine ausdrückliche, durch keine abweichende Lesart geſchwächte, allen alten Aus-

gaben gemeinsame, zu den sämmtlichen Ereignissen und Reden bestens passende, und nur, wenn sie ganz wörtlich genommen wird, einen Sinn habende Zeitbestimmung, eigenmächtig außer Kraft setzt — wehe, dreimal wehe jedem von uns Andern, der sich seiner „kritischen Voraussetzung" zulieb so etwas erlaubte! — legt damit im Grunde nur das Bekenntniß ab, so unumwunden, als man es von ihm bei seiner widerstrebenden Gesammtansicht verlangen kann: daß auch nach seinem Dafürhalten der Held zwischen dem I. und dem III. Act zu wenig thue — quod erat demonstrandum.

Der Monolog Sein oder Nichtsein ist nach Werder gleichfalls nicht Selbstanklage und nicht Selbstansporrung, sondern wieder nur Klage, über das allgemeine Menschenloos, das uns Unterwerfung unter die Vernunft, die den Selbstmord verdammende, zur Pflicht mache. Daß Hamlet hier nicht persönlich auf Selbstmord sinne, sondern eine allgemeine Betrachtung über diese Unternehmung anstelle, und daß er nach dem Für und dem Wider, welche er vorbringt, die Enthaltung eigentlich vernünftig finden müßte, ist die längst von mir ausgeführte Ansicht. Während er jedoch, so viel ich sehe, diese Vernunft gar nicht als solche anerkennt, indem er an ihrer Stelle bloße Bedenklichkeit erblickt: so steht er hingegen nach Werder selbst auf ihrem Boden, und was die Worte Entgegengesetztes zu besagen scheinen, spricht aus ihm nur, daß ich unserm Kritiker diese Ausdrucksweise leihe, der gebändigte alte Adam, den die bei seiner Besiegung erhaltenen Wunden noch schmerzen. Während ich ferner finde, daß die Vernunft, welche wir hier hören, nichts Anderes als kluge Berechnung ist, was zugleich der Verwerfung ihres Spruches eine gewisse Berechtigung gibt: so faßt Werder dieselbe im höchsten Sinne, als ein Bewußtsein über die Schranken der Menschheit u. s. w. Während mir endlich kein Zweifel darüber

möglich scheint, daß Hamlet zu der entschlossenen Thatkraft mit Bewunderung aufblickt und dieß nicht etwa nach seinem bloß „natürlichen Menschen", sondern vielmehr ganz im Sinne des Geistes thut, auch des väterlichen, der ausdrücklich die „Natur in ihm" aufgerufen hat: so ist er hingegen nach Werder erhaben über eine solche Entschließung (resolution), „die absolut oder vielmehr abstract nämlich nur =resolut ist"; „eine Feier der conscience ist er (der Monolog), nichts andres!" — der conscience, welche hier doch, da Hamlet die von ihr verhinderten Thaten preist, nicht Vernunft, sondern nur Bedenklichkeit bedeuten kann. Es dünkt mich, daß die einfachen Textesworte zwischen uns entscheiden; und nur weil sich unter diesen wieder ein „muß" befindet (must give us pause, bei Schlegel: zwingt uns still zu stehn), will ich noch bemerken, daß ich dieß gleichfalls von einer nur subjectiven Noth, zunächst aber von einer Denknothwendigkeit für den Sprechenden verstehe: „das muß es sein, was uns zum Stillstand bringt".

Vollends der Monolog: „Wie jeder Anlaß mich verklagt" — ist auch der keine Selbstanklage und keine Verurtheilung der bloßen blassen Vernunft? Und wenn der Held schon lange vorher so „vernünftig" ist — wiewohl er gleich in der ersten Nacht auf jene Vernunft=Feier den Polonius ersticht — was soll es bedeuten, daß er jetzt nach „blutigen Gedanken" lechzt? ist er unvernünftiger geworden?

Hierüber werden uns die fernern Vorträge belehren. Bis jetzt aber will es mir scheinen: man dürfe nur den Contrast zwischen dem alten Hamlet und Fortinbras einerseits und Claudius andererseits beachten, daß nämlich die beiden Erstern Kriegshelden sind, der Letztere hingegen ein Mensch, der (um mit Werder selbst zu reden) „freilich sein

Volk mit Kriegsrüstungen plagt, aber nicht aus kriegerischer Lust, sondern aus Furcht vor Ueberfall und Sorge für den Frieden" (natürlich einen faulen) — man dürfe nur, sage ich, die hierin sich aussprechende Werthschätzung männlicher Thatkraft bemerken, um zu wissen, woran man mit Hamlet's „Vernunft" ist. Wie kann man meinen, daß Shakespeare einen solchen Rahmen für das Bildniß seines Helden gewählt haben würde, wenn er dieses so aufgefaßt wissen wollte, wie Werder es geschaut hat?

Ich werde natürlich den Schluß der begonnenen Veröffentlichung abwarten, ehe ich das Vorstehende drucken lasse*), gedenke aber nicht, den Streit fortzusetzen. Die Hauptpunkte sind besprochen, und so lange man über die uneins ist, kann man das Andere ruhen lassen. Nur noch etwas über die in Werder's einstweiligem Abschiedsworte angeregte Frage über Fachmannschaft und Dilettantismus in solchen Dingen, welche Ausdrücke er so zu nehmen scheint, daß z. B. Rod. Benedix ein Fachmann, und Gervinus ein Dilettant wäre; vermuthlich ist sogar Goethe, der „Herumtupfer", nur das Letztere. Das ist nun vollends geeignet, mir ein durchbohrendes Gefühl zu erregen: denn entweder Fachmann oder Dilettant, Eines von Beiden müßte ich, um nicht nichts zu sein, doch sein; ich war aber bisher gewohnt, auch noch an einem Gervinus als einem Fachmanne hinaufzusehen, und nur etwa an dem Bewußtsein mich aufzurichten, welches auch Rümelin gestärkt zu haben scheint: daß es zuweilen Dilet-

*) Ich schrieb dieß gegen Ende Februar in der Hoffnung, daß Werder uns seine Vorträge vollständig mittheilen würde; da aber seitdem keine Fortsetzung erschienen ist, so will ich meine Vertheidigung nicht länger zurückhalten (Mitte Mai).

tanten gegeben hat, welche im einen oder andern Punkte Recht hatten, oder sich wenigstens in dem redlichen Bemühen um das Verständniß der Sache, sowie in der Gerechtigkeit und Genauigkeit gegenüber den Vorgängern, bis zu einem gewissen Grade den Fachmännern zu verähnlichen wußten.

VII.

Shakespeare und die Philosophie.

Ist es nicht klar, daß Shakespeare seinen Hamlet durch die mehrfachen Todesbetrachtungen u. A. hat als einen Philosophen charakterisiren wollen? Es fragt sich doch, ob wir dem Helden mit dieser Meinung nicht zu nahe treten. Denn der Philosophenname lautet, wie auch Rümelin findet, nicht eben wie ein Ehrentitel im Munde unseres Dichters; und es hat daher entschieden etwas Rührendes, daß gerade wir Philosophieprofessoren uns so viel mit seinen Dramen zu schaffen machen. Eine böse Zunge wird sagen, wir thun das, um uns zu rächen, denn es werde dem Dichter übel genug von uns mitgespielt und es wäre ihm besser gedient, wenn wir ihn in Ruhe ließen. Es ist nicht zu läugnen, daß er öfters unter der Sucht zu leiden gehabt, ihn einem bestimmten System (einem metaphysischen oder ästhetischen) unterthänig zu machen, oder auch ein eigenes in ihm selbst zu finden; und das einzelne Drama unter dem Bemühen, es durch eine vorgefaßte, voreilig daraus abgezogene, oder zu ihm herangebrachte, „Idee" zu vergewaltigen, und die speculative oder politische Constructionswuth, womit man im Großen nichts anzufangen wußte, an der kleinen Welt eines großen Kunstwerkes auszulassen. Freilich ist es hier, wie sonst, auch damit

nicht gethan, daß man einfach keine Philosophie habe — was, da diese Bedingung in überreichem Maaß vorhanden ist, zu den schönsten Hoffnungen auf weitere Fortschritte in der Shakespeare-Kritik berechtigen würde — sondern es kann ohne allen Zweifel etwas Philosophie, und zwar Philosophie in des Wortes verwegenster Bedeutung, auch zum Verständnisse Shakespeare's nur nützen. Nicht dazu, um die Philosophie des Dichters selbst zu erkennen, und an's Licht zu bringen — ein Dichter als solcher hat gar keine Philosophie, und wenn irgend Einer, so war Shakespeare ein ganzer, voller Dichter — sondern eher dazu, um sich dieß gründlichst zu untersagen. Hingegen möchte es sich wohl verlohnen, sich einmal näher zu vergegenwärtigen, was Shakespeare persönlich von der Philosophie, wie sie ihm als eine gegebene vorlag und bekannt war, gehalten hat. Den ganzen Shakespeare jetzt in Einem Zuge mit ausschließlicher Aufmerksamkeit auf diesen Punkt zu durchlesen, kann ich zwar nicht über mich gewinnen; ich würde dabei doch hundertmal von der Hauptsache auf Nebensachen, d. h. im Grunde von einer solchen auf jene, abgelenkt werden; ich darf mich aber vielleicht auf meine beiher von selbst gewonnene Kenntniß, unter Hülfe der Concordanz von Mrs. Cowden Clarke, verlassen. Einzelne Stellen würden hier natürlich nichts beweisen, da sie zunächst nur den dramatischen Personen, nicht dem Dichter auf die Rechnung zu setzen sind: anders verhielte es sich, wenn der Gegenstand im Munde vieler und sonst sehr verschiedenartiger unter diesen Personen auf eine übereinstimmende Art erschiene. Alsdann könnten wir daraus eine ähnliche Kenntniß zu gewinnen hoffen, wie sie sich der Naturforscher von einem Körper, den er nicht isoliren und mit dem er nicht experimentiren kann, dadurch verschafft, daß er ihn in möglichst vielen gegebenen Verbindungen beobachtet.

Ueberblickt man vorerſt die Stellen, wo Shakeſpeare berühmte Philoſophen nennt, ſo ſind es ihrer immerhin ſo viele, daß ein Pedant uns den Spaß machen könnte, eine „Kurze Geſchichte der Philoſophie nach Shakeſpeare" abzufaſſen. Und warum ſollte ich nicht gleich ſelbſt dieſer Pedant ſein?

Mehrmals kommt, damit ich auch ordentlich nach der Zeitfolge verfahre, Pythagoras in unſern Dramen vor, immer mit ſeiner Lehre von der Seelenwanderung, und überall unter ſcherzhafter Verwendung derſelben. So, wenn im Kaufmann von Venedig, IV, 1, Graziano, den Shylock vor Augen, es mit der Lehre des genannten Philoſophen hält, daß Thierſeelen ſich in Menſchenleiber ſtecken. — In Was ihr wollt, IV, 2, katechiſirt ein Narr einen andern, den Malvolio, über die Meinung des Pythagoras betreffend wildes Geflügel. Der Haushofmeiſter Olivia's weiß davon ſo viel, daß die Seele unſerer Großmutter vielleicht in einem Vogel wohnen könne, und antwortet auf die Frage, was er von dieſer Meinung halte, ganz ebenſo, wie noch heute mancher kluge Examinand, über dieſe oder jene pſychologiſche Theorie befragt, ſich äußern wird: „Ich denke würdig von der Seele und billige ſeine Meinung keineswegs". — In Wie es euch gefällt, III, 2, ſagt, mit Anſpielung auf die damalige iriſche Sitte, Ratten durch gereimte Zauberſprüche zu bannen und zu tödten, Roſalinde: ſie ſei nicht ſo bereimt worden ſeit Pythagoras' Zeiten, wo ſie eine iriſche Ratte geweſen ſei, wie ſie ſich kaum noch erinnern könne.

Eine Anſpielung auf Heraklit, zwar ohne ihn zu nennen, findet ſich im Kaufmann von Venedig, I, 2, wo Portia von einem ihrer Freier, dem ſauertöpfiſchen Pfalzgrafen, befürchtet, es werde der weinende Philoſoph aus ihm, wenn er alt wird.

Die Königin Margarethe, 2. Heinrich VI. V, 1, meint:

Verrätherlist bedarf Sophisten nicht. —

Im Hamlet, I, 3, sagt Ophelia ihrem sie vor dem Prinzen warnenden Bruder, er solle es nicht machen wie ein schlechter, seine eigenen Lehren mißachtender, Pfarrer; dessen Aequivalent ist in der ersten Ausgabe „ein schlauer Sophist". — Ein „Sophist aus Knidos" erscheint im Theobald'schen Personenverzeichnisse zu Julius Cäsar; so heißt in der Quelle des Dichters (Plutarch) Artemidor, welcher, auch im Drama, Cäsar den Warnungsbrief bei dem letzten Gange auf das Capitol überreicht.

Sokrates wird ein einziges Mal genannt, in der Bezähmten Widerspenstigen, I, 2; man kann sich hienach schon denken wie, nämlich um seiner Ehehälfte willen: Petruchio ist in der Laune, sogar eine Xanthippe zu freien.

Der Poet im Julius Cäsar, IV, 3, welcher sich zu den hadernden Feldherrn eindrängt, macht cynische Reime, wie Cassius sich ausdrückt. Bei Plutarch ist es ein Vers aus Homer; und der ihn Vorbringende hat bei dem Historiker überhaupt ein cynisches Wesen, war ein Verehrer Cato's, Namens M. Favonius, und spielte auch seinerseits den Philosophen (dog and counterfeit cynic schilt ihn Brutus in der alten englischen Uebersetzung). — Viel breiter macht sich der Cynismus im Timon, wo ein Anhänger dieser Schule, Apemantus, sogar eine Hauptperson ist, ein knurriger, belfernder, mehr Hund als Mensch, und jedenfalls mehr Narr als Weiser, an welchem Shakespeare vielleicht nur geringen Antheil hat; immerhin hat er denselben, auch wenn hier bloßer Ueberarbeiter, beibehalten, läßt aber recht passend den Narren des Stückes sich diesem Denker nah anschließen, und sagen (II, 2): er folge nicht immer den und den Leuten, wohl aber zuweilen dem Philosophen.

Nun käme Platon an die Reihe — ja, wenn sich der Name bei Shakespeare anderswo fände, als in der ersten Ausgabe des Hamlet, wo es ein Druck- oder Hörfehler für Plautus ist.

Hingegen wird Aristoteles erwähnt, schon von — Hektor, in Troilus und Cressida, II, 2, wo dieser Held zu Paris und Troilus sagt, sie hätten oberflächlich gesprochen,

> nicht ungleich der Jugend,
> Die Aristoteles unfähig hielt
> Zum Studium der Moralphilosophie.

Dieß gemäß der bekannten Aeußerung in der Nikomachischen Ethik. — Ein anderer junger Mensch, in der Bezähmten Widerspenstigen, will sich ausdrücklich diesem Studium ergeben, scheint aber dazu gleichfalls noch zu jung und folgt dem Rath seines — Bedienten, Tranio (I, 1):

> Horcht nicht so fromm auf Aristot'les Schelten,
> Daß ihr Ovid als sündlich ganz verschwört.

Es ist Lucentio, der sich Studirens halber in Padua aufhält und richtig noch in derselben Scene seine Liebe zur Aristotelischen Sophia auf die schöne Bianca überträgt.

Am würdigsten unter allen dramatischen Personen Shakespeare's wird die Anhängerschaft an ein philosophisches System (wovon bei Hamlet keine Rede sein kann) durch Brutus im Julius Cäsar vertreten. Derselbe wird, als geschichtliche wie als dramatische Person, oft schlechtweg ein Stoiker genannt. Geschichtlich war er jedoch ein Akademiker (so daß Platon doch nicht ganz leer ausginge), allerdings von der stark zum Stoicismus hinneigenden Richtung; und Shakespeare unterläßt, vielleicht eben weil er demgemäß verschiedene Angaben darüber fand oder die unbekanntere Bezeichnung nicht gebrauchen konnte, die namentliche Angabe seines Systems, wiewohl er

ihm ausdrücklich ein solches überhaupt zuschreibt und dieses nahe genug übereinstimmend mit dem geschichtlichen charakterisirt. Auf des Brutus Bemerkung, IV, 3, er sei krank an manchem Gram, erwiedert ihm Cassius:

> Ihr wendet die Philosophie nicht an,
> Die ihr bekennt, gebt ihr zufäll'gen Uebeln Raum,

worauf jener:

> Kein Mensch trägt Leiden besser — — Portia starb.

Nachher:

> Wir müssen sterben,
> Messala; dadurch daß ich oft bedacht,
> Sie müss' einst sterben, hab' ich die Geduld,
> Es jetzt zu tragen.

Auf die Frage des Cassius, V, 1, was er zu thun gedenke, wenn die Schlacht verloren gehe, erklärt er:

> Ganz nach der Vorschrift der Philosophie,
> Wonach ich Cato um den Tod getadelt,
> Den er sich gab (ich weiß nicht, wie es kommt,
> Allein ich find' es feig und niederträchtig,
> Aus Furcht, was kommen mag, des Lebens Zeit
> So zu verkürzen) will ich mit Geduld
> Mich waffnen, und den Willen hoher Mächte
> Erwarten, die das Irdische regieren.

Brutus verwirft, wie seine nächstfolgenden Worte lehren, den Selbstmord doch nicht, behält ihn sich aber für das Aeußerste vor, wo er ihn dann ja auch ausführt. Bei Plutarch bezeichnet er seinen Tadel Cato's sogleich als einen nur vormaligen, von einer gewissen Philosophie (in der alten englischen Uebersetzung: a certain rule of philosophy) herrührenden, von dem er jetzt, inmitten der Gefahr, abgekommen sei. Aber auch die Aeußerung, wie Shakespeare sie gibt,

widerspricht nicht eben der stoischen Lehre, wonach, trotz der grundsätzlichen Billigung und Empfehlung des Selbstmords in gewissen Lebenslagen, die Ergebung in das Schicksal die höchste Pflicht bleibt, und also im einzelnen Falle gar wohl verschiedene Ansichten darüber walten können, ob dieser Pflicht besser durch Preisgebung oder durch Erhaltung des Lebens genügt werde, für deren erstere jedenfalls nicht die bloße „Furcht" entscheiden darf. Die Parenthese in der angeführten Stelle erinnert an den Monolog Sein oder Nichtsein, und zwar zunächst in gegensätzlicher Weise, indem Brutus nicht die Schonung, sondern die Abkürzung des Lebens feige nennt, freilich nur dann, wenn sie wirklich auf Furcht beruht und zwar vor künftigen irdischen Leiden von mäßiger Größe; als aber das Maaß des Uebels voll ist, da sagt auch Brutus, V, 5, zu einem Freunde:

Du siehst die Welt, mein Guter, wie sie geht.
Der Feind hat uns zum Abgrund hingetrieben;
Es ziemt sich mehr, von selbst hineinzuspringen,
Als zu erwarten seinen letzten Stoß.

Portia, welche bei Plutarch gleichfalls eine „Philosophin" heißt, ist bei unserm Dichter keine, ohne daß wir damit etwas verloren hätten. — Meister Tranio a. a. O. weiß mit derselben Gründlichkeit, wie von Aristoteles, auch von den Stoikern zu schwatzen, und ermahnt seinen jungen Herrn:

Laßt uns nicht Stoiker (stoics), nicht Stöcke (stocks) werden.

Dem stoischen Akademiker Brutus steht der, wie von Plutarch, so auch von Shakespeare ausdrücklich dafür erklärte Epikureer Cassius zur Seite. Nach der Art, wie unser Dichter sonst von den Epikureern spricht, ist anzunehmen, er werde die Zugehörigkeit des Cassius zu denselben auch dessen sittlich geringerm Wesen, im Vergleich mit Brutus, angemessen

gefunden haben. Doch ist er auch hier als echter Dramatiker verfahren und hat sich mit Recht ungleich weniger darum bekümmert, daß wir einen consequenten Philosophen, als darum, daß wir einen consequenten Charakter zu sehen bekämen. Cassius muß vor allen Dingen ein tüchtiger Soldat sein; auch ein guter Politiker, was man gewöhnlich so nennt: nicht eben ein, die Sache verstehender und um die Sache bekümmerter, Staatsmann, sondern ein für das Nächste und die Nächsten sorgendes Parteihaupt. Aus dem Tode macht er sich (I, 3. III, 1) so wenig, als Brutus, der vielmehr auch im Dulden der Lebensübel stoischer ist: und als Selbstmörder endet, sogar voreilig, auch jener. Der Tod der Portia entreißt ihm selbst heftigere Klagen, als ihrem Gatten, und er sagt über dessen Standhaftigkeit, IV, 3, durch Kunst habe er davon ebenso viel, seine Natur aber sei darin schwächer. Eigenthümlich Epikureisches hören wir eben nicht viel von ihm und über ihn; indessen ist die folgende Aeußerung dem System, welches die Willensfreiheit vertheidigte, gemäß (I, 2):

> Der Mensch ist manchmal seines Schicksals Meister:
> Nicht durch die Schuld der Sterne, lieber Brutus,
> Durch eig'ne Schuld nur sind wir Schwächlinge.

Seine Epikureische Freigeisterei wird an einem Vogelzeichen zu Schanden (V, 1):

> Du weißt, ich hielt an Epikurus fest
> Und seiner Lehr'; nun ändr' ich meinen Sinn,
> Und glaub' an Dinge, die das Künft'ge deuten.

— Im Uebrigen ist „Epikureer unserm Dichter kaum etwas Anderes als ein historischer Name für Schwelger. In Antonius und Cleopatra, II, 1, hören wir von „Epikureischen Köchen", d. h. Köchen für Schwelger; ebenda, II, 7, bedeutet „ein wahrer Epikur" einen unersättlichen Schlemmer. — Im König

Lear, I, 4, steht Epikureismus für Schwelgerei. — Macbeth sagt, V, 3, für „englische Schwelger“: „englische Epikureer“. — In den Lustigen Weibern, II, 2, wird Falstaff gar ein „verdammter Epikureischer Schurke“ gescholten — der wird sich „verdammt“ viel um speculative Begründung seiner Lebensweise bemüht haben.

Cicero spielt eine Rolle im Julius Cäsar, doch nicht eben als Philosoph, auch nicht als Redner, sondern vielmehr als Einer, der die Sprache gebraucht, um seine Gedanken zu verbergen: wo römische Ohren eine runde Erklärung von ihm erwarten, spricht er griechisch (I, 2); ferner gehört er zu den Käuzen, welche nie einer Sache folgen, die von Andern begonnen wird (II, 1). Das Philosophischste an ihm ist noch der Ausspruch, den er in Bezug auf Vorbedeutungen thut, ohne doch selbst in diesem Punkte Farbe zu bekennen (I, 3):

Menschen deuten oft in ihrer Weise
Die Dinge, weit entfernt vom wahren Sinn

(sogar dramatische Dinge zuweilen).

Auch die Namen „Hibocrates“, Galen und Paracelsus kann man bei Shakespeare lesen, z. B. die beiden erstern in den Lustigen Weibern, III, 1, die beiden letztern Ende gut Alles gut, II, 3, aber von Allen nur als Aerzten, nicht als Philosophen; sogar Falstaff weiß von Galen, 2. Heinrich IV. II, 2.

Montaigne und Bruno werden von Shakespeare zwar nicht genannt: er hat aber die Essais des Erstern gekannt und besessen, und von dem Letztern (1583—86 in London) wohl gehört und vielleicht auch dieß und das, am ehesten die Komödie „der Lichtzieher“, angesehen. Man hat auch eine Benutzung beider Schriftsteller bei ihm gefunden,

jedoch — ſoweit ich die betreffenden Forſchungen kenne — in Bezug auf eigentlich Philoſophiſches und noch dazu dieſen Denkern Eigenthümliches vergebens nachzuweiſen geſucht. Die Todesbetrachtungen Hamlet's z. B., auch wenn man ſie für Philoſophie gelten laſſen will, berühren ſich mit den Schriften der beiden Genannten nicht näher, als mit ſehr vielen andern, und zeichnen ſich durch ihren theoretiſchen Gehalt wahrlich nicht in dem Maaße aus, daß ſie deßhalb irgend einer beſondern Herleitung bedürften; ihr ganzer und in dieſem Betracht hoher Werth liegt in ihrer dramatiſchen Verwendung, darin, was ſie in dieſem Munde und zu dieſer Zeit bedeuten. Jedenfalls iſt es bezeichnend, daß von einem nähern Zuſammentreffen Shakeſpeare's mit Philoſophen höchſtens in Bezug auf ſolche die Rede ſein kann, von denen der Eine durch ſein weltmänniſches, der Andere durch ſein enthuſiaſtiſches und poetiſches Weſen ihn anzuziehen im Stande war. Und geſetzt auch, er habe ſich aus ihnen mit eigentlicher Philoſophie genährt, ſo hat er dieſelbe — womit den Liebhabern dieſer Meinung in gewiſſer Hinſicht ſogar mehr zugeſtanden wird, als ſie verlangen — ſo vollſtändig verdaut, daß man ihr bei ihm nun die Philoſophie gar nicht mehr anſieht, was denn für einen Dichter, zumal einen Bühnendichter, nur ein unbedingtes Lob iſt, aber begreiflich auch ihren Nachweis bei ihm ſehr erſchweren muß.

Ich habe noch die Stellen mitzutheilen, wo Shakeſpeare von Philoſophie im Allgemeinen ſpricht.

Hier iſt zuerſt noch einmal der Anfang der Bezähmten Widerſpenſtigen zu erwähnen. Lucentio nimmt ſich da vor, „Tugend und den Theil der Philoſophie zu üben, der von der Glückſeligkeit handelt, wie ſie beſonders durch Tugend erworben wird"; zu dieſem Entſchluſſe, „die Süßigkeit der ſüßen Philoſophie zu ſaugen" (was an einen Ausdruck des

Mephiſtopheles erinnert), wünſcht der Diener ihm Glück, nur ſolle er die Sache nicht zu ernſthaft nehmen, ſondern ſtudiren, was ihm am beſten behage, was ſich der junge Herr auch geſagt ſein läßt — ich erwähne außer dem bereits Geſagten noch, daß er ſeine Philoſophie dann gebraucht, um ſich als Lehrer derſelben bei ſeiner Geliebten einzuführen (III, 1). Tranio erwähnt in jener Anſprache auch einzelne Fächer, wie Logik, Rhetorik, Metaphyſik. (Vom letztern Worte kommt auch das Adjectiv bei Shakeſpeare vor, im Munde der Lady Macbeth, I, 5, in der Bedeutung „übernatürlich“; ſowie auch der Ausdruck: „ſpeculative Gedanken“ im Munde des alten Siward in demſelben Drama, V, 4, auf nichts Philoſophiſches, ſondern nur auf ein müßiges Grübeln über Zukünftiges geht). — Ebenſo leicht, wie bei Lucentio, weicht der Entſchluß zu einem beſchaulichen Leben bei den vornehmen Herrn in „Verlorene Liebesmühe“, von welcher einer gelobt hat (I, 1):

Der Luſt, dem Pomp, dem Reichthum will ich ſterben,
In der Philoſophie all dieß zu erben.

Doch das ſind Schwächen einzelner Perſonen, welche ſich der Philoſophie widmen wollen, nicht dieſer ſelbſt. Ihre Stärke wird derjenige anzuſtaunen bekommen, welcher ſich von ihr die Pforten der überſinnlichen Welt aufſchließen läßt. Freilich ſagt nach der Geiſtererſcheinung Hamlet, der mit nichts zufrieden iſt, I, 5:

Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,
Als eure Schulweisheit ſich träumt, Horatio.

Schlegel's bloße Schulweisheit heißt im Original ſchlechtweg philosophy; und von den zwei Lesarten „eure“ und „unſere“ ziehe ich die zweite vor, weil Hamlet artig genug ſein wird, ſich hier nicht von dem Freunde trennen zu wollen. Lichten-

berg hat übrigens die Bemerkung des Prinzen auch auf die Naturwissenschaft anwendbar gefunden und ihn da glänzend mit den Worten abgefertigt: „gut, aber dafür stehen auch wieder eine Menge von Dingen in unsern Compendien, wovon weder im Himmel noch auf der Erde etwas vorkommt". — Auf derselben Vorstellung von der Philosophie beruht die Aeußerung Hamlet's betreffend die neuerlichen Nachfragen nach dem Bildnisse des Claudius (II, 2): „Wetter, es liegt hierin etwas Uebernatürliches, wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte". Da diese zwei Stellen die einzigen sind, wo Hamlet von Philosophie spricht, so begreift man, daß er, wenn die Räthsel seines Daseins ihn quälen, lieber auf eigene Faust mit ihnen ringt, als jene, wie sie ihm gegeben ist, um ihren Beistand anruft. — Lafeu in Ende gut Alles gut, II, 3, meint gar, die Philosophen stiften in diesem Punkte mehr Schaden als Nutzen: „Man sagt, es geschehen keine Wunder mehr; und wir haben unsere philosophischen Personen, um die übernatürlichen und unergründlichen Dinge alltäglich und trivial zu machen. Daher kommt es, daß wir mit Schrecknissen Scherz treiben, und uns hinter unsere angebliche Wissenschaft verschanzen, wo wir uns vor einer unbekannten Gewalt fürchten sollten".

Nach Wie es euch gefällt, III, 2, sollte man gar glauben, die so eben gerügte Trivialität gehöre zum Wesen der Philosophie. „Verstehst Philosophie, Schäfer?" fragt der Narr Probstein den Schäfer Corinnus, und der antwortet: „Mehr nicht, als daß ich weiß, daß Einer sich desto schlimmer befindet, je kränker er ist, und wem's an Gold, Gut und Genügen gebricht, daß dem drei gute Freunde fehlen; daß des Regens Eigenschaft ist, zu nässen, und des Feuers, zu brennen; daß gute Weide fette Schafe macht, und die Nacht hauptsächlich vom Mangel an Sonne kommt; daß Einer, der

weder durch Natur noch Kunst zu Verstand gekommen wäre, sich über die Erziehung zu beklagen hätte oder aus einer sehr dummen Sippschaft sein müßte". Probstein: „So Einer ist ein natürlicher Philosoph". Ganz wie bei Schiller, Die Weltweisen (vgl. Rümelin, S. 207):

Der Schnee macht kalt, das Feuer brennt,
Der Mensch geht auf zwei Füßen,
Die Sonne scheint am Firmament —
Das kann, wer auch nicht Logik kennt,
Durch seine Sinne wissen.
Doch wer Metaphysik studirt,
Der weiß, daß, wer verbrennt, nicht friert,
Weiß, daß das Nasse feuchtet,
Und daß das Helle leuchtet.

Und Shakespeare hat seinen Spott nicht, wie Schiller, durch anderweitige Huldigungen gut gemacht. — Hieher gehört auch die Aeußerung Probsteins, V, 1: „Wenn der heidnische Philosoph Verlangen trug, Weinbeeren zu essen, so öffnete er die Lippen, indem er sie in den Mund steckte; damit wollte er sagen, Weinbeeren wären zum Essen gemacht und Lippen zum Oeffnen". — Der Pastor Evans in den Lustigen Weibern, I, 1, will sogar gehört haben, daß unterschiedliche Philosophen sich bis zu der Behauptung versteigen: „die Lippen seien ein Theil des Mundes". — Eine köstliche Verhöhnung der Schullogik übt Probstein in Fortsetzung der erstern Stelle, wo er dem Schäfer demonstrirt, daß derselbe, weil er nie am Hof gewesen, verdammt sei: denn wer nie am Hof gewesen, hat nie gute Sitten gesehen; wer nie gute Sitten gesehen, muß schlechte haben; und alles Schlechte ist Sünde, und Sünde führt in die Hölle.

Nun, das wäre denn die Philosophie auf dem theoretischen Gebiete; sie wird eben auf dem praktischen ihre Lorbeeren

pflücken; Shakespeare, der praktische Engländer, der Dichter der Thatkraft, wird sie hauptsächlich von dieser Seite geschätzt haben. Davon haben wir doch schon in unserm geschichtlichen Theile etwas gehört: er hat ihr nachgerühmt, daß sie Trost im Leid — verspreche. — Im König Johann, III, 4, entgegnet die verzweifelnde Constanze dem Cardinal Pandulpho, der sie toll genannt: sie sei es nicht, sie möchte es aber gern sein, um ihren Gram zu vergessen, er solle ihr „etwas Philosophie predigen, um sie toll zu machen". — In Romeo und Julie, III, 3, sagt Pater Lorenzo zu Romeo, der außer sich ist wegen der über ihn verhängten Verbannung:

Ich will dir eine Wehr dagegen leih'n,
Der Trübsal süße Milch, Philosophie,
Um dich zu trösten, bist du gleich verbannt.

Romeo: Und doch verbannt? Hängt die Philosophie!
Kann sie nicht schaffen eine Julia,
Aufheben eines Fürsten Urtheilsspruch,
Verpflanzen eine Stadt: so hilft sie nicht,
So taugt sie nicht; so rede länger nicht!

Zwar ist Romeo nicht Shakespeare; aber Lorenzo, der Philosoph und Botaniker, ist es auch nicht; namentlich bekommt der noch sein Theil mit den Worten:

Du kannst von dem, was du nicht fühlst, nicht reden.

Und in Bezug auf einen Fall, wo auch der Philosoph fühlt, meint Leonato in Viel Lärm um nichts, V, 1:

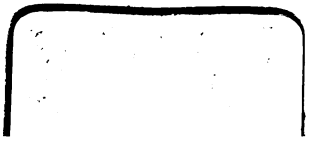
Noch bis jetzt gab's keinen Philosophen,
Der mit Geduld das Zahnweh konnt' ertragen,
Ob sie die Götterſprache gleich geredet,
Und Schmerz und Zufall als ein Nichts verlacht.

Wir werden uns schließlich gewiß nicht verwundern, wenn König Lear den sich verrückt stellenden Edgar seinen

Philoſophen nennt, und der Dichter auch mit dem „Stein der Philoſophen“ (Stein der Weiſen) argen Unfug durch Falſtaff, 2. Heinrich IV. III, 2, und den Narren im Timon, II, 2, treiben läßt.

Ich glaube nun nicht mehr in der Rolle des Pedanten zu reden, wenn ich ſage: alle dieſe Stellen zuſammen genommen ſcheinen eine gewiſſe perſönliche Anſicht des Dichters von der Philoſophie zu verrathen, und zwar, ganz abgeſehen von den bloßen Späßen, nicht eben eine für ſie ſchmeichelhafte, ſo wenig für ihre praktiſchen als ihre theoretiſchen Leiſtungen. Dadurch wird nun kein verſtändiger Freund Shakeſpeare's und zugleich der Philoſophie in ſeiner Treue gegen den Einen oder die Andere erſchüttert werden: wohl aber wird ein Solcher es ſeiner Beachtung nicht unwerth finden, wie die Philoſophie ſich in den Augen eines Shakeſpeare, obgleich ſie vermuthlich nie anhaltend auf ihr verweilt haben, abgebildet hat. Ich meine doch, dieſe Augen haben zwar nicht die Stärke, aber die Schwäche der Philoſophie, wie dieſelbe oft iſt, recht glücklich herausgefunden. Sie maßt ſich den Schein eines Wiſſens an, wo ſie keines iſt — dafür lehrt ſie uns Dinge, die Jeder ohnehin weiß oder die zu lernen nicht der Mühe lohnt — dann thut ſie wieder groß damit, daß ſie ein Zaubermittel ſei in Lebensnöthen: darauf kommt in Kurzem hinaus, was wir vorhin gehört haben. Und eben dieß iſt ja wohl in ſchlichteſten Worten das treffendſte Sündenregiſter, das man ihr, wie ſie zu Zeiten geartet oder vielmehr ausgeartet iſt, vorhalten kann, und welchem der Gerechtigkeit wegen nur auch ein Verzeichniß der ſchiefen Auffaſſungen, deren Gegenſtand ſie iſt, und der Anſprüche, die fälſchlich an ſie gemacht werden, ſowie derjenigen, die ſie in Wahrheit erheben darf, bei-

geheftet werden müßte. Also im angeführten Sinne läßt sich wirklich bei Shakespeare auch etwas Philosophie und Kritik der Philosophie finden, noch außer jener allgemein zugestandenen Bedeutung, die er, als Weltspiegel, für die Betrachtung der menschlichen Dinge hat.

Berichtigungen.

Seite III,	Zeile 2 u. 3	von	unten	lies:	Einleitung zu.
„ 14,	„ 19	„	oben	„	am wenigſten.
„ 39,	„ 4	„	„	„	noch nicht.
„ 48,	„ 10	„	unten	„	empfehlen, falls die Ernennung nicht früher zu ſetzen iſt.
„ 70,	„ 5	„	oben	„	dieſer.
„ 102,	„ 12	„	„	„	welchen.
„ 112,	„ 3	„	unten	„	für ſie.
„ 114,	„ 9 u. 10	„	oben	„	ſeiner Frau und ſeiner Kinder.
„ 153,	„ 5	„	„	„	iſt es.
„ 179,	„ 4	„	„	„	einmal dieſe Helden und auch.
„ 183,	„ 7	„	unten	„	you.
„ 186,	„ 4	„	„	„	dieſem.
„ 187,	„ 3	„	oben	„	Hohn.
„ 189,	„ 10	„	„	„	Macduff (ſtatt: Dieſer).
„ 190,	„ 4	„	unten	„	einer.
„ 221,	„ 12	„	„	„	ſtreiche den Punkt.
„ 225,	„ 11	„	„	„	lies: zwiſchen Furcht vor.
„ 225,	„ 2 u. 3	„	„	„	wie (ſt. Sie), und: Schauſpiels.